

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

МАГИСТЪРСКИ ФАКУЛТЕТ

ДЕПАРТАМЕНТ: ТЕАТЪР

НЕЛИТЕРАТУРЕН ТЕАТЪР –
ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ ПРАКТИКИ,
СПЕЦИФИКА И РАЗВИТИЕ

ПЪТЯТ ЗА СЪБУЖДАНЕ, ВЪЗБУЖДАНЕ И ОГОЛВАНЕ
НА ПСИХОФИЗИЧЕСКАТА СЪЩНОСТ НА АКТЬОРА, БАЗИРАН НА ОПИТА НА
РАЗЛИЧНИТЕ СИСТЕМИ ОТ XX ВЕК, КАКТО И НАЧИНИТЕ ЗА ПОСТИГАНЕТО НА
ДУХОВНА И ТЕЛЕСНА ЦЯЛОСТНОСТ НА АКТЬОРА

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЯ НА АНТОАНЕТА ПЕТРОВА (факултетен номер F02219)

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ ДОЦ. ВЪЗКРЕСИЯ ВИХЪРОВА

СОФИЯ, 2012

„Писмо до Актьора Д.

Ти не съзнаваш важността на това, което искаш да споделиш със зрителите....., отговорност, вътрешно присъща на занаята ти, който се състои в установяване на контакт с човешките същества и поемането на отговорност за това, което им разкриваш... на границата на позволеното.

Този, което дълбае навътре в себе си, за да си изясни своето собствено положение и липсата на идеали и нуждата от духовен живот, винаги ще бъде наричан фанатик или наивник. В един свят, където лъжата е всеобща норма, този, който търси своята собствена правда, е считан за измамник и лицемер.

Всичко , което ти създаваш и после му придаваш форма, е също част от живота и заслужава грижа и уважение. Твоите действия пред зрителите трябва да черпят сили от пламъка, скрит в нажеженото желязо, от гласа, идващ от кладата. Само тогава действията ти ще продължават да живеят в мислите и чувствата на зрителите и ще ферментират в неочаквани последици. Ти трябва да намериш в себе си този смисъл, който надхвърля границите на твоята личност и те конфронтира социално с другите.

Мнозинството от хората нямат нужда от нас. Твоята работа е един вид социална медитация на теб самия в такъв рискован театър, който шокира нормалното психическо благосъстояние, всяко представление може да ти е последно.

Ако да бъдеш актьор, означава всичко това за теб, тогава ще се роди един нов театър, една нова актьорска техника и нови взаимоотношения между теб и хората, които идват да те гледат, защото имат нужда от теб.“

Еуженио Барба – „Плаващи острови” [Барба8]

РАБОТЕН ПЛАН:

СЪДЪРЖАНИЕ

Въведение	стр. 6
Работен инструментариум и прилагането му в процеса и спектакъла „Египетска приказка за сърцето“	стр. 7
Глава първа	
1. Литературен театър на XX век – техники и школи	стр. 21
1.1. Станиславски Константин Сергеевич	стр.22
1.2. Старсбърг Лий	стр. 29
1.3. Брехт Бертолт	стр. 39
2. Нелитературен театър на XXвек. Техники и школи	стр. 43
2.1. Арто Антонен	стр. 44
2.2. Вахтангов Евгений	стр. 48
2.3. Мейерхолд Всеволд	стр. 50
2.4. Чехов Михайл	стр. 52
2.5. Брук Питър	стр. 53
2.6. Барба Еужениу. Odin theater	стр. 55
2.7. Гротовски Йежи; Чеслак Ричард; Work Ceneter Grotowski- Rishards	стр. 69
2.8. Василиев Анатолий	стр. 82
2.9. Нелитературен театър- други форми	стр. 85
2.9.1. пърформанс	стр. 85
2.9.2. heraping	стр. 86
2.9.3. Уйлсън Робърт	стр. 88

2.10. Ритуален театър – Гудман Фелисити, Шехнер Ричард и Гротовски Йежи	стр. 89
3. Предимства и недостатъци в актьорската техника–на външното към вътрешното в разкриване на актьорската природа. Континиум	стр. 99
4. Вместо заключение: „Аз-ът“ на актьора, персонажа и раждащият се нов „Аз“ в играта-театър.	стр. 106
Глава втора	стр. 109
Прилагане на техниката при работа върху определен инициращ текст от древността, неразработван досега, със сюжетен характер. Приказка за претърпелия коработрушение, или островът на изобилието; древноегипетски текст, превод проф. Сергей Игнатов. Анализ на текста. Червеният ред	стр. 109
1. Хипотези относно съществуването на театър в древен Египет	стр. 109
2. Червеният ред	стр. 115
3. Семиотичен анализ на приказката	стр. 120
4. Опит за литературен анализ на приказката	стр. 132
Глава трета	стр. 136
Праксис – визираща се работна група студенти, преминава тренинговите упражнения в следните модули – йога, belly dance, психофизически упражнения за събуждане и възбуждане на актьорската природа	
1. Преди началото	стр. 137
2. Цели и методи при работа със студентите	стр. 139
3. Работни модули	стр. 141
3.1. Йога модул с водещ Даниел Петров	стр. 141
3.2. Belly dance модул с водещ Адриана Кацарова – belly dancer	стр. 149
3.3. Психофизически упражнения за събуждане и възбуждане на актьорската природа. Индивидуална работа с група студенти по актьорско майсторство – блокаж и деблокаж	стр. 151
4. Репетиции и достигане до спектакъла „Египетска приказка за сърцето“ с режисьор Елена Панайотова	стр. 175

5.	Методологическо осмисляне	стр. 210
	Заклучение	стр. 211
	Приложение	стр. 212
	Библиография	стр. 243

ВЪВЕДЕНИЕ

ПЪРВА РАБОТНА ХИПОТЕЗА- перцептивните и експресивните способности на човешкото тяло са изначалните изразни средства в ненаративния театър за раждането на импулса и изследване на различията във физическото възприятие на актьора.¹

Генерална цел на ненаративния театър е да оголи физически осезаемата чувственост на актьора, да накара тялото да говори, дори когато мълчи, да съедини физическите функции, които са били разчленени, за постигането на духовна и телесна цялостност на актьора. А съзнанието за телесна комуникативност води до цялостно осъзнаване на всички физически връзки в тялото и култивира постоянство на жизнената енергия и концентрацията.²

Всички школи, методи и техники анализират различните начини за възбуждане на актьорската природа - от вътрешно към външно или обратно.

Единият начин започва от вътрешното, менталното, от работата над емоциите и въображението, от личното отношение към персонажа, другият тръгва от външното, от тялото, за да стигне до „психическото проникване по време на тренинга.“[Готовски33], а когато тези два пътя се сливат, в постигнатия резултат не може да се открие ментална или физическа е била отправната точка.

„Да се проникне докрай в творческата лаборатория на актьорската професия е невъзможно, защото актьорското изкуство е трансгресия – преминаване на границите на личностната идентификация.“ [Н. Йорданов59]

Днес живеем в края на модернизма, който се характеризира с континуум и размиване на границите между отделните методи и техники с последващо деконструиране и миксиране.

Тази ВТОРА РАБОТНА ХИПОТЕЗА за КОНТИНИУМ между методите на Станиславски, Брехт и Готовски ще опитаме да докажем, анализирайки новия подход към системата на Станиславски от Мерлин. Базирайки се на протоколите на Страсбърг при режисиране на пиеси на и от Брехт по методите на Станиславски и задочния диалог между Станиславски и Готовски.

Следвайки протоколите от съвместната работа на Страсбърг и Брехт и принципите на Барба и Готовски, нашият екип* анализира, онагледява и методологично осмисли идеята за континуум между отделните техники и школи чрез процеса и спектакъла „Египетска приказка за сърцето”

ТРЕТАТА РАБОТНА ХИПОТЕЗА е трансформирането на ЧЕРВЕНИЯ РЕД от „Острова на изобилието” в ролята на сквозно действие и предположението, че театърът е възникнал в древен Египет далеч преди първата му поява в древна Гърция.

ЦЕЛ на настоящата теза е да се потърси:

¹ Тази първа работна хипотеза ще се опитаме да защитим чрез тренинзи, репетиции и спектакъла „Египетска приказка за сърцето”, базиран на изначален инициращ текст: „Островът на изобилието. Приказка за претърпелия корабкрушение.”

² Нашият екип – екипът реализирал спектакъла “Египетска приказка за сърцето”

- Да даде научна обосновка на причините за зараждането на импулса и емоцията в тялото на актьора
- Да открие какви са причините за различията във физическото възприятие на актьора.
- Да проследи как се случва монтажът: дали когато се НАДГРАДЯТ двете емоционални и асоциативни вериги и се получи припокриване на места
- Да отговори на въпроса дали може да се поставят други капани на подсъзнанието, за да се отключи несъзнаваното, и какви са тези капани
- Да даде научна обосновка на много от въпросите и темите, които занимават автора на настоящата теза в работата ѝ като актриса и преподавател
- Да открие механизмите, които събуждат и активират мотивацията на актьора-персонаж – лични(психофизически), социални и исторически детерминирани

Работен инструментариум и прилагането му в процеса и спектакъла „Египетска приказка за сърцето“

1. МЕТОДОЛОГИЯ НА РАБОТА

Между актьора като индивидуалност и създавания от него персонаж има продължителен процес и за да се опише този процес, се прилагат понятия, които се нуждаят от уточнение и прецизиране.

Методът е технология на обучение и работа на актьора на сцената. Методът е включване на всички знания, умения, работни фази в цялостна система и това е системата на Станиславски, методът на Ли Страсбърг, Александер и Лабан техника, експерименти Баухаус; неоавангарда от 50-60 г. на XX век, актьорски тренинзи на Мейерхол, Гротовски, Барба и др.

Методът става обект за творчески и научни търсения след появата на фигурата на режисьора, когато актьорът от инструмент-вещ се превръща в инструмент-индивид, и заслугата за тази трансформация е на К.С. Станиславски.

В постмодерната култура границите между отделните школи и методи са размити и днес себепроникването на Гротовски е континуум на превъплъщението на Станиславски и отчуждението на Брехт, нещо повече – различните методи и актьорските тренинзи от XX век са само и единствено съвкупност от техники, компилирани от източни и фолклорни култури, съвременните открития на науката, личен опит и собствени прозрения.

В нашето изследване ще тръгнем от:

- 1) метода на физическите действия на К.С. Станиславски - „аз“ в предложените обстоятелства”;
- 2) ще преминем през магическия транс на Арто;
- 3) ще отключим несъзнаваното в атмосферата на Корабокрушенеца на Вахтангов;
- 4) ще се опрем на биомеханиката на Мейерхолд при разработване отделната фаза на движението и жеста;
- 5) ще потърсим уголеменото тяло на Барба в неговото физическо и психическо измерение на предизказно ниво, ползвайки принципа на отрицанието;
- 6) ще заложим на прецизността и точността на извършваното движение и действието, като капан за подсъзнанието;
- 7) ще се опрем на метода на Готовски, концентриран върху „узряването“ на актьора, себедаряването на публиката и техниката на „транса“, чрез специални упражнения за вглъбяване, физически, психически и вокален тренинг за композиране на ролята като система от знаци;
- 8) ще работим с жизнения център на Готовски на принципа: нервен импулс – рефлекс – реакция. Импулсът е в теб вътре и действието преминава през теб и те пронизва;
- 9) ще се опитаме да разгадаем метода на Василиев – от прецизността на жеста към правилното преживяване. И ако актьорът е прецизен и точен в ритуалната форма, то неминуемо ще отключи енергията на живота;
- 10) ще създадем нашите ритуални пози, стигайки до психически транс на база упражненията на: Шехнер, Гудман, Готовски; упражнения за транс през определена маска, движение, звук;
- 11) ще направим вокален тренинг с текста на средноегипетски, използвайки упражненията на Кристин Линклейкър и Красин Йорданов;
- 12) ще използваме по-свободно наличната база упражнения – само като трамплин в търсене на нашите упражнения.

Актьорската професия и до днес е оброчена с някаква митология и загадъчност, едва през XX век теорията за театъра и сценичната практика са се обособили в **методологии за изпълнителско изкуство**. Появяват се и първите лаборатории за изследване на актьорската техника, за жалост повечето подчинени на фигурата на режисьора.

Актьорската игра може да бъде разглеждана както по отношение на материала (драматургичния текст) и публиката, така и по начина, по който актьорът въздейства върху публиката- сугестивно, съблазняващо и обругаващо.

Стратегията е отношението на актьора към образа и зрителя, резултат от творческата интуиция и разбира се, изначална философия.

Дидро поставя базисната дилема пред актьора за „вчувстване в образа“ или за „рационална дистанция към него“. [Дидро38]

Когато актьорът играе – това е спомен от преживяна емоция или неговите чувства са автентични в момента на играта, въпрос, който е занимавал разбирачите и писачите за театър от най-дълбока древност та до днес.

Други изначални въпроси, касаещи стратегията, са:

- каква е връзката между Аз-а на актьора и потенциалния зрител на представлението;
- актьорът, играейки, се скрива зад персонажа или се оголва чрез образа;
- актьорът се обръща апард към публиката или втъкава себе си в героя;
- до каква степен живият пърформативен акт доминира над предустановената функционална действителност, или се случва точно обратното;
- каква е технологията за професионалната подготовка на актьора при изграждане на сценичния образ.³

Ролан Бард отнася стила към „личната и тайна митология на автора“ [Бард10];

Стил е принцип на художествено изграждане и изразяване; методът донякъде подкопава понятието стил на актьорската игра; често стиловете, в които играят актьорите, са били смесвани с литературните стилове на играната от тях драматургия: висок стил – трагедия, нисък стил – комедия;

Стилът е индивидуална характерност, „произтичаща от определена биология и минало. Стилът е свързан с израза и то по начина, по който той бива екстериоризиран в света пред другите, определен принцип на изразяване – романтичен, натуралистичен...”

Актьорският стил е приобщаване към определен регистър от театралния и културния код на епохата, но също и отстояване на уникален артистичен изказ. Блестящ пример за това са световно известните актриси от близкото минало Сара Бернар, която винаги играе себе си и персонажа едновременно, и Елеонора Дузе, която пък се скрива зад образ, който мисли и чувства без излишна приповдигнатост.

Модернизмът в стила на сцената идва с амбицията да се постигне крайна стилизация на живото актьорско тяло, пример за това е свръхмариона на Крейг.

В XX век, в ерата на постмодернизма, проблемът за стила е второстепенен, доминиращ е въпросът за технологията при подготовката и работа на актьора. Методът и индивидуалният стил на актьорската игра се подчиняват на методологията на режисьора и в резултат на това се

³ Представлението е антропологическа форма на театър в изследване другостта на египетска култура – като ритуал, музика, танц и език, за да създаде уникално и неповторимо преживяване на един нов съвременен театър, ритуал, в който актьорът, оголвайки своята природа, преживява и коментира емоцията едновременно.

говори за тип актьорска игра – психологичен, физикален, антропологичен и импровизационен.⁴
5

Почеркът е автентичност и оригиналност на актьорското изпълнение, който формира у актьора специфичен набор от похвати и игрови ходове.

Почеркът може да се развива, клишира, разваля и се определя както от личната воля, индивидуалните особености и ценностната система, така и от житейския опит.⁶

Протообразът е скелетът, върху който се надгражда сценичният образ – интонации, жест, походка, поглед...⁷

Маниерът при актьора е вид социална ангажираност на сценичното му присъствие, същевременно е и субективна характеристика на твореца, който „сам си създава език, за да изрази по свой начин това, което е почувствал“. [Гюте19] Всичко се случва на границата на съзнавано и несъзнавано и само отчасти зависи от драматургията и постановъчната схема.

Брехт е пример за включване на маниера на актьорско присъствие в една цялостна театрална система, в която има ясна стратегия (епическа форма на театър), метод (ефект на отчуждението) и стил (груб плебейски). Брехтовият гестус е идеологизиран маниер на актьорското поведение. „Позата на тялото, интонацията и мимиката се определят от някой обществено значим гестус.“ [Брехт17]

⁴ На база горепосоченото определяме стила в спектакъла „Египетска приказка за сърцето“ като едновременно танцово-физикален и ритуално -антропологичен. „Египетска приказка за сърцето“комбинира в себе си множество жанрове, като резултатът не напомня на нищо познато или видяно.

⁵ „Може би в стремлението си резултатът е по близо до идеята на Вахтангов за фантазия реализъм или изследователските проекти на Гротовски по програмата „обективна драма“ [Гротовски135]и работата му върху „Книга на мъртвите“.

Най-важното е достоверност на актьорското преживяване и лишаване актьора от възможност да попадне в познати щампи на поведение на човешката психофизика. Това прави общуването с публика, да следва няколко нива на възприятие и позволява зрителя да дописва историята, жеста, звука и да е активен участник в гледането на спектакълът, като пряк свидетел на ритуал.“[Панайотова, Е]

⁶ Почеркът в „Египетска..“ е следствие от танц, йога и древноегипетски пози

⁷ Протообразът в „Египетска...” е съвкупност от различни елементи:

- походка идваща от разграждане стъпка на танца бейли и танц на дервиши;

-жест от изтока

-пози от египетски партитури

-звук през вътрешна прозявка и различен от персоналния регистър

Когато говорим за постдраматични сценични форми, се долавя маниер, който ангажира пърформърса с някои социокултурни избори, но като цяло маниерът в постмодернизма е размит и деконструиран чрез фрагментарност, гротескност и цитатност.

Антропологическият театър иска да оголи актьора от всички социокултурни напластявания в него и от един фалшив маниер на сценично поведение, за да изправи актьора пред архетипа на общността и така да се премахне всякакъв маниер на актьорската игра, който опосредства живата връзка зрител – актьор.

Маниер е и изборът на обекти и костюм на сцената и е важен за творческия процес на актьора, който прави своя индивидуален избор на поведенчески модели и културни стереотипи при изграждане на своята роля.

Маниерът също може да се клишира, понеже съществува реална опасност актьорът да се срасне с него.⁸

Почеркът и езикът на актьора е автентичност и оригиналност на актьорското присъствие, почеркът е и първична реакция, уникалност на движението на тялото и гласа, както и специфичен начин на дишане и контрол на мускулите, така и концентрация на психофизическата енергия, чиято употреба зависи от конкретната задача на сцената, но е продиктувана и от индивидуалната природа на актьора и затова е уникален. Почеркът е свързан с вътрешната природа на актьора, но също така е резултат от тренинг и осмисляне.

Същинското вникване в работата на актьора като инструмент за творчество би дало едно графологическо изследване на актьорския почерк, който може да е мощен, неенергичен или колеблив.

Източният актьор и една твърде малка, бих казала незначителна част от актьора от т.нар. западен театър жонглират с концентрацията и насочването на своята психическа енергия, а тя не може да се измери и улови, но пък може да се усети и преживее; в източната култура това е „прана”, а в китайските бойни изкуства се нарича „ки”.⁹

⁸ В „Египетска..” няма маниер или ако има, то той е на оголения актьор, на границата с несъзнаваното.

⁹ Можем да заключим, че в „Египетска...” почеркът се генерира от следните елементи: йога, бейли денс, древноегипетски език, партитури от древноегипетски пози.

Информационни ресурси, които ще бъдат използвани при разработване на темата:

-
1. Специализирана литература за различните системи от нелитературния театър.
 2. Упражнения, извлечени от различни тренинзи и системи от представителите на нелитературния театър.
 3. Литература за историята, обичаите, традиции, езика на древните египтяни, придобити от студирването ми в Департамент средиземноморски и източни култури.
 4. Личен актьорски, психодраматичен и педагогически опит, базиран на:
 - участието ми в много театрални проекти;
 - обучението в Магистърска програма „Артистични психодраматични практики“;
 - социалната ми работа по проектите на програмата „Изкуство за социална промяна“;
 - работата ми в областта на социодрамата, психодрамата и импровизационния театър, или т. нар. плейбек театър; форум театър с група студенти по актьорско майсторство в НБУ;
 - практическата работа със студенти по актьорско майсторство – физически театър и студенти не-актьори в НБУ.
 5. Аудио и видео материал във връзка с проблемите на изследването по време на репетициите на „Египетска приказка за сърцето“.
 6. Протоколи от проведените тренинзи с работната трупа в йога модула, уроците по бейли и актьорски тренинзи, базирани на упражнения на Грофовски, Гудман, Шехнер и др.

ГЛАВА ПЪРВА

1. ЛИТЕРАТУРЕН ТЕАТЪР НА XX ВЕК – ТЕХНИКИ И ШКОЛИ

Не могат да се обхванат всички представители на литературния театър, а и същината на настоящата теза не го предполага, ще се разгледат само тези театрали, които имат пряко отношение към темата, за доказване на хипотезата за континуум между наративния и не наративния театър, а именно:

1.1. Станиславски Константин Сергеевич

1.2. Страсбърг Лий

1.3. Брехт Бертолт

1.1. СТАНИСЛАВКИ Константин Сергеевич (1863-1938) е роден в Москва на „границата на две епохи“.

За първи път в историята на театъра терминът психофизически се използва от Станиславски, предлагащ подход еднакво насочен към психологията и физикалността на актьора.

Според съвременните тълкуватели на Метода, Станиславски през целия си творчески път се опитва къде по-малко, къде повече успешно да преодолее това, което разделя ума от тялото, знанието от чувството: „... във всяко физическо действие има нещо психологическо и обратно”. [Станиславски 98]

И когато партитурата на ролята се овладее, то не-механичното изпълнение на физическата партитура ще доведе до дълбоко (психологическо) преживяване.

Съветските власти, за жалост, са потулили интереса на Станиславски към физикалността на актьора, към индуската философия и йога, но той взема от йогата най-важното за техниката на актьора – дишането „прана”. Мерлин твърди, че той включва дишането в действие, изключително важно откритие за събуждане на емоцията у актьора. „Жизнената енергия е сила, която се движи, движението на „прана” от своя страна създава вътрешен ритъм.“ [Мерлин 45] Ала въпреки тези гениални прозрения, Станиславски ратува за модел на актьорска игра, който се основава предимно на текста и персонажа.

Станиславски използва различни техники от изтока (между които и йога) за подготовка на тялото и съзнанието на актьора за работа.

Най-важното, което заема Станиславски от йогата, е „прана” – дишането, вятърът, жизнената енергия и сила, която се движи и усеща като змия от върха на пръстите на ръцете чак до пръстите на краката.

Станиславски е убеден, че движението на „прана” създава вътрешен ритъм – „аз вярвам във вътрешната си енергия и я отдавам, разпръсквам я наоколо“ [Станиславски 96], а в по-късен етап тази енергия я преформулира като лъчеизпускане и лъчеприемане.

Познанията на Станиславски по йога са в основата за промяна методите на репетиране, той заема от радж йога термина „свръхсъзнание” и го поставя редом до подсъзнанието.

По време на упражнения от актьорите се е искало да излъчват своите чувства (лъчеизпускане), като предават подтекста на вътрешните емоции и мотивация чрез очен контакт един с друг.

Станиславски има предположения за наличието на активизиращата енергия „прана” у актьора. Уайт твърди, че Станиславски адаптира специфични йога упражнения, за да помогне на актьорите да „преодолеят ограничената си физическа сетивност и да се издигнат към по-високите нива на творческото съзнание.“ [Зарили 45]

Станиславски е ценен за настоящата теза с:

- 1. Поставянето на единствено възможните верни въпроси.**
- 2. Персоналният психофизически подход към ролята.**
- 3. Доверието към подсъзнанието и тялото при разработване на ролята – включването на дишането в действие⁹**

Идеята на Станиславски за сквозно действие е в основата на хипотезата за червения ред като пронизващото действие в историята на корабкрушенеца.

Мерлин разработва изчерпателен подход към Станиславски, при който няма делене на тяло от психика, а по-скоро има континуум между психологично и физикално.

Оптималното състояние на психофизическия актьор на Мерлин се дефинира като „постоянна вътрешна импровизация” – състояние, в което актьорът „се разтваря, действа вътрешно и реагира на перформативната околна среда, която обитава в момента“. [Мерлин 45]

Подходът на Мерлин, който се основава на Станиславски, е отворен и към други техники (Чехов, Грофовски, Буте) и използването на всякакви упражнения, е с идеята да подпомага събуждането на психофизическото тяло и стимулиране на активното актьорско въображение.

Психо-физиката в съвременната психология са сензоперцептивните процеси, с които се обозначават всички способности, посредством които субектът опознава обкръжаващия го свят и преживява непосредствена свързаност с предмети и явления от своето обкръжение. Станиславски използва термина „психофизическо“ като нещо „свързано или съществуващо между физическото и психическото“ или като „участие едновременно във физическото и психическото“. Актьорската работа се извършва между това, което е физическо и психическо (*Психо* – произхожда от гръцката дума „психе“, която означава живот, дух, душа, личност), или външно и вътрешно.“ [Зарили 45]

„Психе“ е живителната сила на актьорската енергия, която е близо до гръцкото „psychein“, което пък значи да „дишаш, духаш“. „Психе“ се доближава до значението на санскритската „прана“ или „прана-ваю“, на китайското „куи“, и корейското „ки“ – използвани в различни практики за превъплъщаване и представяне в японския театър Но и танцовия театър Катакали.

Тези термини – „прана“, „куи“, „ки“, се превеждат като дишане, дъх на живота, жизнена сила или вътрешна енергия. „Прана“ и „куи“ се свързват не само с материалността на самото дишане, но и с живителната сила, което е „процес на включване на дишането в действие, в качество на циркулиращата енергия. Енергията, която се движи свободно в личността, се активира и съживява актьора.“ [Зарили 45]

„Дишане + специфични видове тренинг за превъплъщение = енергия, която повишава вниманието, изостря сетивата и възприятията и така анимира, активира цялата психо-физика“. [Зарили 45]

Тази вътрешна дейност резонира у актьора и затова може да бъде долавяна и усещана.

„Прана“, „куи“, „ки“ притежава специфични свойства, тя може да е силна, слаба, дълбока, повърхностна, добрият изпълнител трябва да излъчва присъствие – „факуи“, а лошият няма присъствие – „меию куи“. [Зарили 45]

„Тази вътрешна енергия се активира чрез тренинг и репетиции, за да е на разположение винаги и да тече, но в актьорската игра тази енергия приема формата на импулси.“ [Мерлин 45]

Актьорският поток на „куи“, „ки“, „прана“ или енергия реално резонира във всяко действие, тъй като прехвърля рампата и се споделя не само с другите актьори, но и с публиката.

Цялото пространство и представление се изпълва с и от актьорска индивидуална и колективна енергия, актьорът усеща и преживява чувството и неуловимите движения на тази енергия отвътре, в съответната естетическа форма, които тя приема в конкретното представление.

„Всяко действие в актьорската партитура на представлението излиза навън и заема кинетична и вербална форма, достигайки до другите изпълнители и публиката и в същото време тази енергия се движи и вътре в самия актьор“. [Зарили 45]

„Вътрешното чувство и външната физическа форма са двете страни на една монета, актьорът едновременно усеща вътрешното чувство на кинетичната енергия и вербална форма на действието, което извършва“. [Мерлин 45]

Както пише Белла Мерлин: „Вътрешното чувство и външният му израз се случват по едно и също време.“ [Мерлин 45]

Революционният и новаторски поглед на Мерлин към системата на Станиславски относно вътрешната енергия и импулса е мощен тласък в доказване хипотезата за континуум между техниките и методологиите на Грофовски и Станиславски за актьорстването между вътрешно и външно.

ЛИЙ СТРАСБЪРГ (1901–1982)

Страсбърг е основател на прочутото Actors Studio, чиито възпитаници са: Мерилин Монро, Джеймс Дийн, Марлон Брандо, Пол Нюман, Катрин Хепбърн, Ал Пачино, Дъстин Хофман, Робърт Де Ниро, Алек Болдуин, Джейн Фонда, Мери Стрийп, Антъни Куийн, Денис Хопър, Кевин Спейси, Анди Гарсия, Харви Кайтел, Мики Рурк, Сидни Поатие и Шон Пен.

„Един от големите недостатъци на театъра е, че това, което създава, е написано сякаш с топящ се сняг и всъщност остават само спомените от преживяното.“ [Страсбърг 104]

Системата на Лий Страсбърг предлага нов подход към „творческото ако“ – „актьорът може да създава от себе си, като се обръща към безсъзнателното“ [Страсбърг 104] (припомня си важни събития от живота, които влият в ролята). Според Страсбърг винаги се играе „спомена от емоциите“. И предупреждава, че актьорските емоции „винаги трябва да бъдат само спомен за емоции, защото една емоция, която се преживява спонтанно в момента, е извън контрол, актьорът не знае какво може да се случи.“ [Страсбърг 104]⁹

Страсбърг набляга върху развитието на актьора, който „може да създава от себе си“ [Страсбърг 104], като „се обръща към безсъзнателното и подсъзнателното“ [Страсбърг 104] чрез упражнения по „чувствена памет“ и си припомня важни събития от живота, говори за „трансфер“ на личните емоции върху ролята. След това актьорът се опитва да запомни само „чувствените аспекти“ – това има много общо с тренинзите за плейбек сесиите, което ме кара да задам същия въпрос, как така спонтанната емоция да не може да се контролира.

Актьорът по Метода на Страсбърг изгражда образа на героя, разчитайки на вътрешна мотивация и емоционална памет. Разликата е в това, че реагира на ситуацията – тук и сега, като импровизацията в Метода е рядко срещана в чист вид.

Така простанното представяне на Метода на Страсбург е в защита и дообогатяване на системата на Станиславски и заради чисто прагматичните бележки върху техниката на чувствата, техниките за релакс и концентрация и контрол на волята. Изключително ценни за тезата във връзка актьорските тренинзи, репетиции на „Египетска...“ и преподавателската дейност на докторанта.

БРЕХТ Бертолт (1898,1956) е „немски поет, белетрист, драматург, режисьор и теоретик на изкуството.“ [Брехт 121] Основател на театър „Берлинер ансамбъл“ (1949). Със световна известност се ползват пиесите на Брехт „Опера за три гроша“ (1928), „Майка Кураж и нейните деца“ (1939), „Добрият човек от Сечуан“ (1938-1942), „Кавказкият тебеширен кръг“ (1945).

Брехт започва от това, какво е политика, и си служи с това понятие като трамплин за анализ на човешкия живот като цяло и на отношенията между хората, като в тези си изследвания е силно повлиян от азиатски театрални техники и епическия театър.

Според Гротовски, Брехт е писател, които прави драматизации, предлага някакви правила, някаква морфология за работа, която му помага в работата му като писател.

Едновременно предан и отстранен, действен и безучастен, изпълнен с надежда и циничен, разкъсван между чистотата на идеала и калта на земната скверност, тази философия е залегнала в основата на ефекта на отчуждението.

Брехт изцяло се възползва от възможността да въздейства върху съзнанието на зрителите, като прибегва до повествователни похвати, това влияние насочва зрителя по-скоро към определено отношение, отколкото към някакво решение. Това е отношение на ироничната неангажираност и ефекта на отстранението от действието в пиесата му „Опера за три гроша“ и изгражда атмосфера на дистанцираност и отстранение със средствата на остри сатирически похвати.

Ефектът на отчуждението обаче не е предназначен да отрече действителността. Според Лий Страсбург, Брехт се занимава с въпроса „как актьорът може да изрази с театрални средства т.нар. ефект на отстранение, и нещо повече – въпреки че работата на Брехт се смята за противопоставяща се на Станиславски и Метода, той всъщност прилага много от принципите им в своите представления.“ [Страсбург 104]

Брехт присъства на репетиция на Лий Страсбург през 1936 г. в Груповия театър по една от Бреховите учебни пиеси. Тук предавам стенограмата от репетициите дословно.

„Извазах мнение (Лий), че Брехт желае актьорът да бъде истински, правдоподобен (Брехт, живо закима в знак на съгласие).

Обясних, че вероятно Брехт не желае актьорът да е погълнат от ролята, а че търси такава реалност, каквато съществува, след като нещо се е случило и ние го описваме на някого. По онова време не се занимавахме с емоционалната интензивност на събитието, а с точната реалност на това, което бе станало – взех тази идея от Станиславски, който кара актьора да опише ясно какво става на сцената; той трябва да говори не като „той“, а като „Аз“. Актьорът описва и изпълнява – отварям вратата – уморен съм – тъмно е. Актьорът изпълнява простите физически действия, които биха съпровождали разказвателния процес, и когато кажа „шокиран съм“ – позволявам на усещането за шок да бъде изразено, а не се старая да го изиграя. Тоест това, което Брехт има предвид под дистанциране, е начин на предаване на чувството на публиката. Когато кажа „ядосан съм“, очевидно трябва достатъчно да вярвам, че съм ядосан,

иначе изразът няма да е истински и верен, или както би казал Брехт, няма да е „естествен“, Брехт продължи да изразява своето одобрение, кимайки. Ефектът на отчуждение не е предназначен да отрече действителността.

През 1956 г., след смъртта на Брехт, летях за Лондон да гледам „Кориолан“ на Берлинер ансамбъл, описах ми, че Брехт е прибягнал до разказвателната процедура, която бях приложил по време на репетиции в „Group Theatre“.[Страсбург 104]

В писмо от Брехт до Лий Страсбург той изразява ентусиазъм от репетициите, на които е присъствал в „Group Theatre“, и за Страсбург това е най-прекия израз на положителното му отношение и към Станиславски, и към Метода.

Изводът от тази съвместната репетиция и последвалите постановки е, че методът на Брехт е своеобразно продължение на системата на Станиславски, а не диаметрално противоположен, както твърдят и досега разбирачите, обаче това трябва да се извърши с тялото и душата, да се направи експеримент – от преживяване към коментар на емоцията.

„Брехтовата теория за театъра се защитава предимно от пиесите му; най-добрата част от работата му с актьорите е следването на принципите на Станиславски и може би използване на техниките на Метода“.[Страсбург 104]⁹

2. НЕЛИТЕРАТУРЕН ТЕАТЪР НА XX ВЕК.ТЕХНИКИ И ШКОЛИ.

МЕТОДЪТ И НЕРЕАЛИСТИЧНИТЕ СТИЛОВЕ

АПИА Адолф; БЕРЕНС Петер; ФУКС Георг; КРЕЙГ Гордън

2.1. АРТО

2.2. ВАХТАНГОВ

2.3. МЕЙЕРХОЛД

2.4. ЧЕХОВ

2.5. БРУК

2.6. БАРБА

2.7. ГРОТОВСКИ

„Театърът на XX век открива самосъзнанието за собствената си парадоксалност на едновременно изкуствен и жив език“ [Терзиев 110]

2.1. АРТО Антонен (1896 – 1948) „Животът му е бурен, объркан, пълен с пътувания в търсене на духовни истини и неразбиране от обществото, престои в психиатрични клиники, опиум.

Арто е актьор, режисьор, драматург, теоретик и поет. Неговото творчество и работа са променили много от възгледите за театъра” [Арто 121], идеен реформатор на нелитературния театър. Вижданията му за театралния спектакъл оказват влияния върху режисьорите от средата на XX век.

„Парадоксът на Арто е, че не могат да бъдат реализирани идеите му, той няма метод, уви остави на света само визии и метафори.

Говори за космичен транс, който води до магическия театър. Обяснява магията с магия – идея, която може да се тълкува абсолютно свободно, спекулативно и безотговорно, противопоставя се на принципа на умозаклучението в театъра.

Арто отрича театъра, който се задоволява само с илюстрации на драматургията, текстът в неговия театър е творческо изкуство само по себе си и не възпроизвежда това, което е създавала литературата.“ [Браунек 14]

Тук е мястото да отбележа все пак, че идеята за автономния театър е развита преди него от Мейерхолд.

Арто е привлечен от ритуалите на ацтеките, разкриващи тяхното саможертвено безумство и примитивно веселие, той е убеден, че този „архетипен, предлогичен, първичен дух продължава да живее в съзнанието на западноевропейеца, макар и дълбоко спотаен под мъртвата ципа на цивилизацията, защото е свързан със самия сексуален инстинкт.“

Също като сюрреалистите, Арто би желал да създаде театър на митовете, „за да изрази живота в неговия необятен вселенски мит и да извлече от този живот образи, които откриваме в себе си”. [Арто 3]

Според Арто театърът „притежава способността да обърква самонадеяните общности и да предизвиква социални бедствия, да превръща инцидента в опустошителен пожар.“ [Арто 3]

Театърът на Арто е замислен да изпълнява „функциите на Дионисов пир, вахкански жертвен обяд, освобождавайки у зрителя цялата му необузданост, бруталност и върховна радост, които цивилизацията го е принудила да потисне.

Ако същинският театър прилича на чумата, то е не защото е заразен, а защото като чумата е откровение, възплъщение на латентна жестокост, благодарение на което вродените наклонности на разума биват ограничени.” [Арто 3]

Така театърът ще събуди онзи забравен импулс за анархия и заплаха, ето защо Арто заявява, че проповядва „театър на жестокостта”. [Арто 3]

Схващанията на Арто далеч не са по-зловредни от тези на Фройд. Двата приема, че неврозите са възникнали, когато хората са започнали да потискат сексуални и агресивни импулси, за да живеят заедно в едно общество, но Арто не е склонен да приема като Фройд жертването на тези основни свободи и заместването им с основните придобивки на цивилизацията и изкуството.

Арто никъде не проповядва извратеност, насилие и садизъм във всекидневието, това, което предлага Арто е, че театърът би могъл да действа като „безобиден одушник на задръжките” [Арто 3], почти както кушетката на психоаналитика; като се приемат за очевидни външните

белези на желаното състояние, театърът на жестокостта ще се освободи от тези емоции, които имат разрушително действие.

Арто подчертава – „Аз карам зрителя, щом напусне театъра, да изостави агресивните си импулси, разрушителните наклонности и желанието да убива” [Арто 3], следователно първостепенна функция на театъра е прогонването на натрапчивите фантазии.

По подобие на великите мистерии – орфически и елевзински празници, той се основава на жертвоприношение и борава с престъплението. Обличайки в конкретна форма престъпните наклонности на зрителя, се предизвиква катарзисно въздействие и го освобождава от желанието за насилие и това е крайният смисъл на аналогията с чумата: „Оказва се, че с помощта на чумата един гигантски абсцес, колкото нравствен, толкова и социален, бива колективно изчистен и също като чумата театърът е спомогнал да се пречистят абсцесите колективно.” [Арто 3]

Двойникът на неговия театър е дубликат на друга „архетипна и заплашителна реалност” [Арто 3], той напомня на огледало, поставено пред подсъзнателното; на едно място Арто сравнява театъра с алхимията, тъй като посредничи между реалния и въображаемия свят, а на друго място го сравнява с мираж.

Смисълът на всички тези аналогии е, че театърът на Арто представлява един илюзорен свят, пораздава една вътрешно духовна реалност – подобно на реалността в сънищата; защото неговият театър открива своя истински материал в жестокото съдържание на сънищата:

Арто прави и няколко практически предложения:

1. Театърът на ужаса трябва да обяви „война на езика”, тъй като всеки основаващ се на думите театър е „закован във формите, които вече не отговарят на нуждите на времето.” [Арто 3]

Атаката срещу езика е революционният елемент в теорията на Арто – той настоява думите да бъдат използвани по нов и шокиращ начин.

„Езикът трябва да бъде използван не като посредник на екзистенциални и психологически идеи, а по-скоро като носител на емоционално и естетическо внушение“ [Арто 3], които някои сюрреалисти вече са сторили – такъв идеален театър Арто открива в лицето на гостуващата в Париж труппа от о-в Бали и във филмите на братя Маркс.

2. Изхвърля от театралния кораб психологията и социологията, т.е. театъра с психологическа насоченост.

Това е театър, в който персонажът, сюжетът и словото са подчинени на спектакъла, така поетиката на Арто елиминира драматурга и издига на негово място използваните зрителни и визуални образи. Режисьорът е „господар на магическото, майстор на сакрални церемонии“ и „задача на режисьора е да създаде „поезията на сетивата”. [Арто 3]

Арто е склонен да „пренебрегне обичайната сценична декорация, търсейки ритуално представление с йероглифен в основата си характер“. [Арто 3]

Централната идея на Арто за един ритуален театър на жестокостта, пресъздаващ фанатични заклинания – „Поезията на сетивата” на Арто е „поезия на екстаза, чиято цел е да предизвика

транс, ексцесии и пароксизъм, трансформирайки необуздаността на сънищата в мистерия на театъра.” [Арто 3]

Арто обръща специално внимание на дишането – „за всяко чувство, за всеки скок в човешката емоционалност има съответен начин на дишане, който е подходящ и го предизвиква.” [Арто 121]

„Актьорът е атлет на сърцето... И аз мога с йероглифа, на един дъх, да преоткрия идеята за свещен театър.“ [Арто 3]

Ролята на Арто в настоящата теза е, че пръв насочва погледа на зрителя към невербалния, непсихологичен театър, ратува за театър основан на примитивния ритуал и архетипния дух. И Готовски реализира като практическа система принципите, идеите и фантазиите на Арто.

2.2. ВАХТАНГОВ Евгений Богратионович (1883–1922) – руски и съветски драматичен артист, режисьор в първа студия на Московския художествен театър. Поставил е „Потоп“ (Бергер), „Сватба“ (А. П. Чехов), „Чудото на св. Антоний“ (Метерлинк), „Принцеса Турандот“ (Гоци). Творчеството му се характеризира с тънко чувство за съвременност, с търсене на нови изразни средства на ярка театралност. В работата с актьорите над образа Вахтангов съчетава дълбоката психологическа наситеност, голямото идейно съдържание с остра и ярка, вътрешно оправдана „гротеска“.

Вахтангов смело и безапелационно отхвърля идеята на Станиславски за персонажа – има само ситуация, а ситуацията сама по себе си е стратегия за действие.

Какво е актьорската игра – да играеш означава активно да търсиш в хода на действието изход в задънена улица, начин да излезеш от капан.

От бележника на Вахтангов четем: „Съзнанието нищо не твори. Твори безсъзнателното; онзи, който безсъзнателно дава храна на безсъзнателното и безсъзнателно я изявява – той е гений. Заразителността е безсъзнателното увличане на безсъзнателно възприемащия. Вдъхновението е моментът, когато безсъзнателното е съчетало материала от предшестващата работа без участието на съзнанието.” [Вахтангов 23]

Темпераментът на актьора трябва да се събужда без каквито и да е външни подбуди за възбуждане, затова на репетиции актьорът трябва да работи така, че всичко, което го обкръжава според обстоятелствата на пиесата, да се превърне в негова атмосфера.

„И безсъзнателното, въоръжено с такъв запас от средства, ще създаде от изпратения му материал едно почти съвършено произведение.

Актьорът непременно трябва да бъде добър импровизатор, в това е таланта му. Актьорът трябва да се занимава с пластика, за да възпита у себе си чувството за пластичност, но пластичността не е само в движението, тя е и в парчето плат, и в повърхността на застиналото езеро. Актьорът трябва да възпитава у себе си съзнателна привычка да е пластичен, за да може после безсъзнателно да се изявява пластично, да разпределя мускулната си енергия и да извайва от себе си жест, глас, логика на чувствата, музикалност на словото.” [Вахтангов 23]

2.3. МЕЙЕРХОЛД Всеволод (1874–1940) – интересът му е насочен към театър, който иска да пресъздаде живота в услуга на природата; търси театър, способен на откривателства.

Започва като актьор в школата на Станиславски, но не приема натурализма в театъра, нещо повече – отвратен от него, търси система отвъд имитацията.

Представления и опери под режисурата на МЕЙЕРХОЛД:

„Чудото на свети Антоний“, „Сестра Беатрис“, „Хеда Габлер“, „Смъртта на Тентажил“, „Дон Жуан“, „Борис Годунов“, „Тристан и Изолда“

При разработването на своята театрална система ползва ключови идеи от Метода на Станиславски: логика и единство на действието, както и цел на актьорска игра.

Биомеханиката е система за тренинг на актьора, която Мейерхолд създава след революцията, твърди, че съвършеното овладяване на биомеханиката дава на актьора всички умения, необходими за сценично движение, но едновременно с това сам изневерява на своите принципи, поставяйки биомеханиката наравно с другите видове обучения, които се преподават в неговото ателие: акробатика, модерен танц.

Мейерхолд заедно с Вл. Соловьев разработва серия от 16 упражнения (етюди), идеите за които двамата извличат от различни театрални култури, тези етюди имат за цел да научат студентите на основните принципи на сценичното движение, те съдържат всички най-важни изразни средства и базисни ситуации, с които актьорът може да се сблъска на сцената, но това все още не е биомеханиката – тя е по-универсална система, приложима към различни видове театър.

Мейерхолд построява всеки един от биомеханичните етюди – като сложна сплав от прости физически движения, при разработването на етюдите си използва елементи от цирка, мюзикхола, боксовия мач, гимнастиката, военното обучение, японския театър Кабуки, азиатски театрални техники и онези първи 16 упражнения, разработени след революцията съвместно със Соловьев.

Разделяйки всеки жест в етюдите на точно определени движения, „актьорът автоматично преживява целия диапазон от емоции благодарение на постоянното пренареждане на своята мускулатура и именно това дава възможност на актьора да установи точна връзка между физиката си, нервната си система и вътрешни емоции.“ [Мейерхолд 78]

За Мейерхолд „всяко движение е една малка драма. Всяко движение дава на актьора разбиране въобще за сценичната игра“. [Мейерхолд 78]

Мейерхолд следва експериментите на Павлов за условните рефлексии и използва звуков дразнител, за да усъвършенства „рефлекторната възбудимост“ на актьора, т.е. неговата способност да изпълнява възложени физически задачи, без да се замисля. (прословутото „побягнах и се изплаших“)

Първото нещо, което актьорът е трябвало да усвои, е дактила (фигура, указваща начало или край на биомеханичния етюд (16 на брой)), който бива два вида: прост и сложен.

Мейерхолд е признавал за актьор само този, който „започне да разпознава детето в себе си, не защото е запазил своята невинност и наивитет, а защото е намерил една паралелна логика“. [Мейерхолд 78]

2.4. МИХАИЛ ЧЕХОВ (1891–1955) –руски театрален и кино актьор, педагог; създава актьорски шедевори в ролите на Хлестаков („Ревизор“), Хамлет, Аблеухов („Петербург“), Муромски („Дело“).

В Холивуд създава „Training theater“, в който студират Елизабет Тейлър, Марлон Брандо, Грегъри Пек, Юл Бринер.

Материалната енергия като „прана“ е ключова в развитието на идеите на М. Чехов за психофизическите упражнения и психологическия жест.

Чехов бил убеден, че тялото на актьора трябва да бъде подложено на специално внимание в съответствие с изискванията на професията. Актьорът е длъжен да развие у себе си изключителна чувствителност към психологическите импулси, трябва да се научи да слуша внимателно своето тяло и да бъде воден от него, като се започва от движението, психологическите жестове. И нека думите да бъдат привлечени от движението.

В работа си актьорът на М. Чехов „преминава от самоосъзнаване на тялото до изграждане на психофизическа цялост. Актьорът усеща и чувства формата на психологическия жест, който създава. Актьорът фантазира с тялото си“. [Чехов 117]⁹

2.5. БРУК ПИТЪР е роден 1925 г. – „английски режисьор, знакова личност в британското театрално и филмово изкуство. През 1970 г. основава Международния център за театрални изследвания и посещава различни страни в Африка, Азия и САЩ. Поставя: „Оргаст“ (1971) в гробниците на Персеполис, Иран; „Тимон Атински“ (1974); „Айк“ (1975–76), адаптация на антропологичното изследване на Колин Трънбъл „Хората от планината“ за наследството на племе от Уганда; „Трагедията на Кармен“ (1981); деветчасовата версия на хиндуисткия епос „Махабхарата“ (1985–88); „Бурята“ от Шекспир (1990) и др.

Творчеството на Брук е силно повлияно от експерименталния театър на Гротовски, от Брехт, Мейерхолд, от театъра на жестокостта на Арто и от мистиката на Гурджиев.“ [Брук 121]

Физическият живот на актьора според Брук е „неподвижността, която трябва да бъде най-висшето постижение на едно тяло, което може да се движи, а не ограничението на тяло, което не може да направи нищо повече.

Искате ли да стоите неподвижно по един напълно ангажиран начин и същевременно да избегнете декламаторството, вие трябва да започнете с тяло, което може да осъществи абсолютно всички форми на движение. А сега и най-трудната – неподвижност. Духът, чувствата и тялото трябва са една хармонична цялост и да се развиват заедно, когато тялото е доведено до състояние на готовност, гласът, мисълта и жестовете придобиват нови измерения.“ [Брук 17]

Когато движението се поражда от „творческия импулс на актьора“, от простото физическо движение а не от „заучения импулс на танцора“ [Брук 17], то е много по-истинско – абсолютно вярно.

Само един дисциплиниран актьор е свободен. Най-свободният зрител е детето.“ [Брук 17]

2.6. БАРБА ЕУЖЕНИО е роден през 1936 г. – театрален режисьор, писател и преподавател по целия свят.

1960-63 г. Барба студира при Йежи Гротовски в неговия Театър – Лаборатория

1964 г. основава „Один театър” в Осло, Норвегия

1979 г. основава Международна школа по театрална антропология (ISTA) за изследване на изпълнителското изкуство

Представления от Барба: „Traces in the snow”; „Absrtact mime”; „The dead brother”; „Moon and darkness”; „In the beginning was the idea”; „Kaosmos”; „On the two banks of the river”.

Физическа подготовка

„Тренировката беше обща – всички правеха едни и същи упражнения, в едно и също темпо и по един и същи начин, с времето разбрахме, че ритъмът е различен на всеки отделен човек – някои имат бърз, други – бавен ритъм, и затова започнахме да говорим за органичен ритъм, както при пулса на човешкото сърце – персонализиран, индивидуален ритъм; така упражненията, които разработвахме, макар и да оставаха същите, променяха своето значение.” [Барба 7]
Упражнението, по-точно енергията е като вратичка за слалом, през която актьорът води своите физически действия, като така ги подчинява на дисциплина.

„Цялото трябва да се мисли и непрекъснато да се приспособява към всяка възникваща ситуация. Изпълнението на движението и партитурата изисква прецизност и хладнокръвие (удар върху партньора), нашето тяло може да полети, може без страх да срещне пода, като в случая е важно съзнанието, то може да направи това, което му се е струвало недостижимо, само ако работи всеки ден. Психологическата стойност на тези упражнения е огромна, защото всичко става тук, вътре в... [Барба 7]

И както казва Гротовски – „няма невъзможни неща, защото невъзможното се разделя на малки възможни парченца (или късчета) и като се сплетат, се стига до възможното, стига да го поискаш истински.” [Гротовски 31]

„В това се състои същината на тренировката – всекидневна самодисциплина, персонализация на упражненията, стимули от страна на партньорите и средата и въздействие върху тях. „Тренировката е среща с действителността, която си си избрал: каквото и да правиш, прави го с цялото си сърце и същество.“ [Барба 7]

Трениране на гласа

„Гласът в логичен и звуков аспект е една материална сила, която може да предизвика движение, да води, да моделира, да спре движение.“ [Барба 7]

Докато професор Игнатов твърди, че „Звукът е първоначалната форма на всяка енергия. Звукът винаги има референт, обект, който той обозначава. Ще припомня знанието за сътворението на света от Птах. Човекът е творение на звука, който създава нашите различни тела.” [Игнатов 56]

„Речта ни се носи на вълни, дихателни вълни, казва Барба, които могат да бъдат къси или дълги. Ако процесът е спонтанен и ако си определил вярно действието или точните стимули.“ [Барба 7], не играеш текста, а той се случва. Текстът се движи без вътрешно нахъсване и пулсации, все едно ходиш по вода.⁹

Барба има възможност да пътува до о-в Бали, Токио, Хаити, Южна Африка и Индия и да изучи доста задълбочено техниките на източния (Пекинска опера, класическата форма на танц в Индия) и западния актьор. Стига до извода, че принципите, на които се гради сценичното действие на двата континента, са сходни:

И те са:

- Различен баланс чрез постоянна смяна на ежедневно равновесие
- Динамично противопоставяне

„Съгласувани несъгласуваности“ [Барба 9]

Това, как се придвижваме в пространството, говори за това, как мислим, движението е израз на човешката мисъл, а тя, мисълта, също се движи, пътува от едно до друго място или във времето (минало, настояще).

Изпълнителят – актьор има избор в своето пътуване да тръгне от физическото или психическото измерение на своето тяло, изборът е негов, но за Барба е важно при „трансформацията“ да се постигне „целостта“. [Барба 7]

Няма вокално действие, което да не е физическо, и няма физическо действие, което да не е и психическо, за Барба обаче е важно „физическият и психическият тренинг да се правят едновременно, за да се постигне цялостност чрез опознаване, отключване и овладяване енергията на актьора.“ [Барба 7]

Физическият тренинг е изначален за акумулирането на психическата енергия. Взаимовръзката между тези две страни е в тяхната полярност. Този аспект има пред-изразно ниво и предхожда реалното артистично изпълнение във формулирания от Барба принцип на отрицанието: „действието започва в посока обратна на тази, която ще бъде посока на завършването, повтаря правилото от ежедневието – преди да подскочиш нагоре, коленете леко се присвиват надолу.“ [Барба 7]

Как Барба ползва текста?

Текстът е онова, от което тръгва спектакълът, но спектакълът при Барба не следва линейното протичане на текста, а композира, променя основното действие чрез средствата на монтажа или чрез симултанно протичане на две или повече събития.

Метафорично казано, за Барба текстът е вятърът, който духа, а спектакълът плава с опънати платна срещу вятъра, но вятърът е този, който кара кораба да се движи.

„Освен вертикалната си насоченост (Готовски) в дълбочина, интеркултурализмът има и хоризонтално измерение – театърът на Барба е преориентация на интеркултуралността от време към пространство, тъй като фокусът е върху съпоставянето на съвременни култури и тяхното взаимодействие.” [И. Николова 81]

„Енергията е истински капан; тя е прекалена жизненост, която се демонстрира чрез активност на мускулите в пространството и чрез движението. Енергията се крие в различни възможности, които могат да се реализират на различни нива на нашия организъм: от клетъчно до организма в цялост. В театър „Но” се говори за:

- умствена енергия;
- „енергия в пространството” – преместване на ръката – хващам бутилка;
- „енергия във времето” – отнася се за цялото тяло, моите мускули са възбудени за действието: хващам бутилката, т.е. заангажирал съм състоянието на мускулите, но не и с тяхното преместване.

В „Но” има правило: три десети от всяко действие актьорът трябва да изпълни в пространството, а седем десети във времето.

Използва се три пъти повече енергия, не само за да се извърши действие в пространството, но и за да се задържи в себе си.” [Барба 7]

Вторият закон: законът за единство на противоположностите – „от една страна протягам ръка (към бутилката), от друга я задържам (енергия във времето), ангажират се разгъващи и сгъващи мускули.“ [Барба 7]

Готовски пише, че „китайският актьор, преди да изпълни някакво действие, започва от неговото отрицание; поглед към дясностоящия – актьорът започва с поглед отляво, за да завърши надясно, същото е преди да скочиш – леко приклякваш.“ [Готовски 32]

„В източния театър правата линия не съществува, движението винаги е закръглено: тяло, ръце и длани подчертават тези кръгове, в източния театър се танцува с ръцете.” [Барба 7]

Трети закон: „Закон за некохерентната кохеренция (некохерентна поза спрямо ежедневието)

В театър Но това е плъзгащият се по земята и внезапно плъзгащо-тичащият актьор като светкавицата, змията, стрелата по параболатата.“ [Барба 7]

Използването на трите закона позволява:

- актьорът да реализира енергията си и по друг начин;
- да се засили материалното и физическото присъствие в предиграта, преди още актьорът да вземе решение за изразяване на реакциите си.

Барба е един от най-сериозните изследователи на човешката култура на Изтока и Запада, който превръща хипотезата за транскултурното пространство в основна тенденция в изкуството в края на XX в., иначе казано космополит.

Езикът на театъра в Один театър е функция на тялото на актьора, на неговите възможности и тренинг. Обръщането към богатите традиции на Изтока – религия, бойни изкуства, танц, и съчетаването им с натрупания опит в Европа – това е театралното изкуство на XXI в.

Барба: „Театърът беше начин за мен да се социализирам, тъй като бях различен, театърът беше за мен като остров на свободата;

От самото начало Один театър беше ангажиран театър, вярвахме, че правим театър, който може да променя хората, театър, който може да промени самите нас.

Според Готовски:

- Първото правило е формиране на тялото, когато то е приело небитовото поведение и се разполага на едно по-различно ниво, ниво на извънредна изразителност

- Второто правило е правилото на противоречието, то е свързано с движения в противоположни посоки, когато една част от тялото получава импулси в дадена посока, другата част трябва да бъде тласкана в обратна посока. В някои театрални училища ключът на работата е в отпускането (Станиславски и Страсбург), в други в освобождаването на тялото (М. Чехов), но според Барба, то е в процеса да се съчетае стягане и отпускане на отделни части на тялото (надясно-наляво; нагоре-надолу) и така човек, използвайки своята физиология, може да се превърне в знак; затова знакът е резултат от разширяване на биологичните закони и социалните възможности.

- Третото практическо правило, че процесът на движение, осъществен от актьора, може да бъде реализиран и наблюдаван в двойна перспектива – като енергия в пространството и като енергия във времето, тоест да се материализира, да се извади на бял свят процесът на движението.

Има и второстепенни правила – антиимпулс, антидвижение, засилване преди скок.

Персоналният тренинг на актьора, трите закона на Барба, идеята за архетипа, нетрадиционният подход към движението са основа на тренинзите и репетициите в „Египетска...“

.7. ГРотовски Йежи и ЧЕСЛАК Ричард

ГРотовски Йежи (1933- 1999), режисьор, писател, преподавател

1955-56 г. – специализира режисура в Москва, изучава техниките на Станиславски, Вахтангов, Мейерхолд

1962 г. – основава Театър Лаборатория, поставя Мицкевич (1961), Словацки (1962 и 1965), Виспянски (1963).

Поставя „Задущница“, „Кордиан“, „Акрополис“, „Непоколебимият принц“, „Апокалипсис кум фигурис“

1973 г. – основан е Американски институт за изследвания и изучаване дейността на Гротовски

1984 г. – Театър Лаборатория официално се самозакрива.

1990 г. – в старото седалище на театър Лаборатория (Вроцлав) се открива „Изследователски център за дейността на Гротовски за театрални и културни проучвания“.

Гротовски е изучил всички основни системи за обучение на актьора в Европа и Изтока и откроява като най-ценни ритмовите упражнения на Дюлен, откритията на Делсарте – екстро- и интровертните реакции; физическото действие на Станиславски, биомеханиката на Мейерхолд; синтезът на Вахтангов; техниките на източния театър, Пекинска опера, индийски (катакали) и японски театър. Но е важно да се отбележи, че методът му не е комбинация или еkleктика от всички тези техники.

В основата на метода за актьорски тренинг на Гротовски са приемането и доразработването на откритията на Станиславски и Вахтангов.

Етапите, през които преминава в творческите си търсения относно актьорския тренинг, са:

Периодът на театър лабораториум (1957–1969 г.), в който развива метод за тренинг, целящ да атакува психофизическите блокажи в живия организъм и да отключи личните асоциации във въображението на актьора. Това е етап на търсене на „архетипа на ролята“ и „архетипа на АЗ-а“. В този период Гротовски защитава тезата, че човек разкрива своята същност само и единствено в крайни афектни психофизически състояния, които атакуват социалните маски и вадят на показ „личния материал“ на актьора. Именно затова Гротовски твърди, че този вид работа „не е терапия, но може да има и терапевтичен ефект.“ [Гротовски 32]

Периодът на т.нар. пара-театър (1969–1978 г.) – тук изследва повече индивидуалностите и естествените реакции на тялото в екстремни условия.

По време на театър на източниците (1976–1982 г.) предмет на изследване е личната самота и проявлението на индивидуалността чрез „реалността в ежедневието“ в различен национален и културен контекст.

Периодът обективна драма (1983–1986 г.) – директно работи със субективността като истории и песни от миналото на изпълнителя, колективната драма преминава през субекта, засягайки „комплексите“ на социума.

Последният период на Гротовски – изкуството като средство (1986–1999 г.) се характеризира с откритието ACTION (акция) – нова посока, която променя функцията на зрителя в свидетел и на изпълнителя в извършител.

Вътрешното действие е територия на мисълта, достъпна само за изпълнителя. По отношение на тренинга, отключването на личните асоциации и емоционалната памет имат за цел да освободят актьора и така, прочистил своя инструмент (организъм) като извършител, да стане възможно той да бъде „проникнат“ от действието и ролята. [Гротовски 32]

Изследвайки емоционалната памет на актьора, Готовски доразвива постигнатото от Станиславски.

СТАНИСЛАВСКИ И ГРОТОВСКИ

При Готовски най-важното за актьорската техника е импулсът. Той старателно и методично е търсил източника на импулса, доразвивайки идеите на Станиславски.

За настоящата теза е изключително важен последният етап от изследователския път и на двамата, защото финализира търсенето и обобщава опита им.

- за Станиславски това е „методът на физическите действия”
- за Готовски това е „изкуството като средство” или вътрешното действие (inner action), отново базирано на метода на физическите действия.

Тук Готовски образно влиза в пряк диалог със Станиславски.

Връзката между индивидуалността на изпълнителя и ролята е от първостепенна важност и за двамата.

СТАНИСЛАВСКИ – ИНДИВИДУАЛНОСТ

ГРОТОВСКИ – РОЛЯ

Актьорът според Станиславски е „едновременно и творец, и материал” [Станиславски 96]

Етюдните разработки на Станиславски са пряко свързани с личния опит и целят да събудят спомени и събития от миналото. Имат за цел да активират емоционалната памет чрез събуждане на сетивността.

По-късно при метода на физическите действия Станиславски взема като база за поведение рефлекс. Това е индивидуалното и уникално разбиране за себе си като „действена природа”. Това е процес, който може и трябва да бъде натрениран, и за Станиславски това е ключът към креативността. Зърното на системата е ОРГАНИКА и ИСТИННОСТ, което е невъзможно без процеса НА СЕБЕАНАЛИЗ, което е предмет и на настоящата теза.

Работата върху себе си и систематичния, „персонализиран” [Барба 8] актьорски тренинг за Готовски е тема, която изследва през целия си живот.

Станиславски – РАБОТА НА АКТЬОРА ВЪРХУ СЕБЕ СИ

Готовски – СИСТЕМАТИЧЕН АКТЬОРСКИ ТРЕНИНГ

И ако Станиславски приема „рефлекса като единица за поведение (предхождащ действието)“ [Станиславски 96], то Готовски се опитва да види какво има преди рефлекса, изучавайки практическото проявление на индивидуалността чрез „нервния импулс“, който поражда рефлекса.

ГРОТОВСКИ: НЕРВЕН ИМПУЛС – РЕАКЦИЯ

СТАНИСЛАВСКИ: РЕФЛЕКС – ДЕЙСТВИЕ

За Готовски „вътрешното действие е територия на мисълта, достъпна само за изпълнителя.“ [Готовски 32]

По отношение на тренинга, отключването на личните асоциации и емоционалната памет тук се явяват с цел освобождаване от тях и изчистване на инструмента (организма) на извършителя, за да може да бъде „проникнат“ от действието и ролята. [Готовски 32]

Станиславски достроява театралната имитация с предположението „ако“. Превръщането на имитативната среда в реалност, еднородна с реалността на играещия човек, може да бъде извършено в неговото съзнание и чрез хипнотизаторски техники: многократното изричане, внушаване, излъчване на една възможност. В „отпускането актьорът е открит като съвършен обект за хипноза“. [Станиславски 99]

Станиславски гледа на ролята като на „живо същество, което си взаимодейства с човека–актьор посредством период на опознаване, възплътяване и въздействие. Целта е промяна и трансформация на двете неизвестни – Аз-ът и ролята“. [Станиславски 96]

Ролята като живо същество, което плаче, смее се, буйства, това немалко актьори са го усетили по време на репетиции, когато потънат в ролята – не аз, не аз плача, а ролята.

Въпрос това разбиране за ролята като живо същество е характерно само за процеса от вътрешно към външно или за процеса от външно към вътрешно при подхода към ролята?

Докъде назад може да се върне нашата памет, какво е закодирано в генетичния материал на тялото ни?

Готовски пише, че ако индивидуалността ни помага да „влезем в ролята, то ролята е не по-малко активна в процеса на трансформиране на индивидуалната емоционална памет и отключване на архетипната емоционална памет или емоционалност на персонажа.“ [Готовски 74]

Готовски е и краят на режисьора в модерното значение на термина от изричащ чрез другите глас, режисьорът става самооткриващ се глас сред самооткриващи се гласове.

2.8. ВАСИЛИЕВ Анатолий (1917-1994)

Ученик на Кнебел и от школата на Станиславски.

За Василиев в основата на всичко е тренингът - от общ характер, енергетически тренинг, тренинг за вербална и речева техника. Речта - гласът като реч и гласът като пеене. В търсене на енергията на актьора абсолютно не го занимават чувствата на работещия с него актьор. Твърди, че всичко се ражда в лабораторния за начин на работа.

Съществуват методики, които правят тялото прозрачно; стараех се да постигна прозрачност и да пробивам нагоре в метафизичните висоти. Ако се отваря каналът на прозрачността, тогава у актьора започват да циркулират сили, които са свързани със същината на този дух (грововски-мистиците) и в този момент театърът престава да бъде наративен, това вече е актьор на нецивилизования театър, то той е изразходвал своята цивилизация. Затова е важно присъствието на Гротовски и неговият работен център вътре в театралната цивилизация.” [Василиев 22]

Василиев е важен за тезата с идеите за достигането на ритуалната форма и вярното преживяване, с анализа на игровите структури и дистанцирането от чувствата и усещанията. Задава и търси отговора на изначалния за театъра въпрос – кой е първоизточникът на действието? Василиев прави важно за ненаративния театър делене на актьорското действие на психическо, физическо и вербално.⁹

2.10. НЕЛИТЕРАТУРНИЯТ ТЕАТЪР И РИТУАЛЪТ – ГУДМАН, ШЕХНЕР, ГРОВОВСКИ

и прилагането му в процеса и спектакъла „Египетска приказка за сърцето“

Ритуалите се разглеждат като:

- като част от еволюционното развитие на животните;
- структури с формални характеристики и дефинируеми връзки;
- символно натоварени смислови връзки;
- перформативни действия или процеси;
- преживявания.

„Ритуалите са динамични перформативни системи, генериращи нови форми” [Шехнер 118] и подреждащи в нови съчетания традиционните действия.

Гудман и Гротовски

Може да се направи съпоставка между изследванията на Гудман и Гротовски в периода от края на 80-те г. на XX в. Гротовски се „интересува от създаването на ритуални представления, които не са предназначени за публика.” [Шехнер 118] Източниците им се коренят в някои традиционни незападни култури. За неговата „обективна драма” това са специални учители от Хаити, Бали, Корея и Тайван. Методът на Гротовски изисква пресяване на много практики от различни култури, като се търсят сходствата между тях на база на първичното и универсалното, като после всичко това се синтезира в повтаряеми поведенчески модели.

Готовски описва целта на обективната драма така – „Да се възстанови една много древна форма на изкуството, където не съществува разлика между ритуала и художествената творба. Там поезията е била песен, песента е била заклинание, движението е било танц.” [Готовски 32]

Глава втора

ПРИЛАГАНЕ НА ИНСТРУМЕНТАРИУМА ПРИ РАБОТА ВЪРХУ ОПРЕДЕЛЕН ИНИЦИИРАЩ ТЕКСТ ОТ ДРЕВНОСТТА, НЕРАЗРАБОТВАН ДОСЕГА СЪС СЮЖЕТЕН ХАРАКТЕР- „ПРИКАЗКА ЗА ПРЕТЪРПЕЛИЯ КОРАБОКРУШЕНИЕ ИЛИ ОСТРОВА НА ИЗОБОЛИЕТО“, ДРЕВНОЕГИПЕТСКИ ТЕКСТ В ПРЕВОД НА ПРОФ. СЕРГЕЙ ИГНАТОВ. ЧЕРВЕНИЯТ РЕД.

Третата хипотеза, която се опитваме да осветлим в настоящата теза, се появи в хода на писането, задълбочавайки се в древния текст за „Острова на изобилието” се зароди идеята за трансформиране на ЧЕРВЕНИЯ РЕД в ролята на сквозное действие и предположението, че е невъзможно древните египтяни познавайки и ползвайки пронизващото действие да не са познавали и театъра.

1.Хипотези относно съществуването на театър в древен Египет

Театроведите отдават дължимото на древен Египет и стара Япония като първоизточници на театъра. Изворите на театъра откриваме в мистериите от живота (намиране, погребване, възкръсване) на Осирис (Христос за египтяните), в магичните тайнства по възкачването на фараон Сесострис¹ от епохата на средното царство, както и в японската легенда за богинята на слънцето Аматерасу.

Според Е. Дриотон (френски египтолог) притежаваме безпрецедентно свидетелство (относно съществуването на театър) от началото на второто хилядолетие (12 династия), което представлява стела, открита в Едфу през 1922 г. от експедиция на френския институт по ориенталска археология в Кайро. Стелата е посветена на бога Хор и е от Емхеб, който е бил слуга на пътуващ актьор. Между ежедневните си бележки за това как осигурява прехраната си за откъдното, „селският мим” споменава детайлно, как се е прославил за вечността и какво е направил за да заслужи вечен живот:

„...съпровождах моя господар по време на обиколките му и през цялото време рецитирах безупречно. ПОДАВАХ реплики на моя господар, когато той декламираше. Ако той беше бог, аз бях негов поданик: ако той убиваше, аз съживявах.”

ИЗВОДИ ОТНОСНО ХИПОТЕЗАТА ЗА СЪЩЕСТВУВАНЕТО НА ТЕАТЪР В ЕГИПЕТ ДАЛЕЧ ПРЕДИ ГЪРЦИЯ:

1. Според египтолога ДИОДОР, подкрепен от Монте, театър в древен Египет в класическия му вид съществува от началото на ВТОРОТО хилядолетие, близо век и половина преди появата на древногръцкия театър. Основен извор, подкрепящ тезата, е СТЕЛАТА ЕДФУ за професионалния актьор.

2. Според египтолозите Диодор и Монте в древен Египет е имало обособено МЯСТО за театралното действие, където се РАЗИГРАВАТ сцени от пътуващи професионални АКТЬОРИ т.нар. уличен, площаден или по-точно ограден-храмов театър.

3. Египтологът ФЕЪРМАН твърди, че откритите в храма в Едфу релефни изображения, наречени „Триумфът на Хор”, са „ПРИМИТИВНА РЕЛИГИОЗНА ДРАМА, разделена на ДЕЙСТВИЯ И СЦЕНИ, без да се налага никаква манипулация, които ПОСЛЕДОВАТЕЛНО развиват основната тема (триумфа на Хор) с БЕЛЕЖКИ и НАПЪТСТВЕНИЯ към отделните актьори и режисьора; с елементи от драма и ТЕАТЪР.”

4. Египтолозите Дриотон и АЛИО обаче твърдо ОТРИЧАТ „Триумфът на Хор” като цялостна ПИЕСА, а я приемат само като пиеса с ДРАМАТИЧНИ ЕЛЕМЕНТИ.

5. Египтологът ВАЛЕ приема СТЕЛАТА на МЕТЕРНИК, открита от Дриотон като „МАГИЧЕСКО ЗАКЛИНАНИЕ до нивото на драматургична драма.” „ЛИБРЕТО с драматична композиция, в която има „равни части певческо, говоримо и танцувално либрето”, но пък с действащи лица,

6. За египтолога Б. Вале в ПАПИРУС РАМЕССЕУМ се съдържа „ЛИТУРГИЧНА ДРАМА, без литературна претенции, условно некохерентна с едновременно ДРАМАТИЧЕН, РИТУАЛЕН и МАГИЧЕН характер”

Египтологът П. Монте тълкува папируса Рамессеум като вид „НАРОДНА ДРАМА” с УЛИЧЕН театър или ВЪЗСТАНОВКА на мита.

7. Според египтолога А. РУЖ папируса на Рамессеум, е по-скоро ТЕКСТ С РИТУАЛЕН ХАРАКТЕР.

От изброените изводи можем да направим заключението, че в Египет са познавали мистерията, литургичната и народната драма и РИТУАЛНИЯ театър.

Изкуството на древен Египет е подчинено на импулси от магичен и сакрален характер, като акцентът е върху преживяване на СВЕЩЕНОТО, които впоследствие са утихнали и изчезнали.

В древен Египет няма РАЗЛИКА между РИТУАЛА и ХУДОЖЕСТВЕНА творба.

Там „... поезията е била песен, песента е била заклинание, движението е било танц.” [Готовски 31]

А когато УГОЛЕМЕНИЯТ ритуал придобие по-висши символи, тогава изкуството се ОТДЕЛЯ от религията и влиза в противоречие с нея. И вследствие на това противоречие и отделяне ИЗПЪЛНИТЕЛЯТ или човекът на действието – танцьорът, свещенослужителят, актьорът, превръща ДЕГЕНЕРИРАНИЯ ритуал в зрелище и ПОЗОРИЩЕ.

Изследвайки древните култури, Готовски е разгадал пътя от МИСТЕРИЯ през РИТУАЛ към ТЕАТЪР. За Готовски обаче ритуалът е много повече от играта-театър. Ритуалният театър с обект на изследване инициращия текст, архетипа на ролята и преживяването е възможност „... да се стигне до най- дълбоките пластове на човешкото съществуване, където цари твореща тишина и където се осъществява преживяването на СВЕЩЕНОТО.” [Готовски 118]

А за съществуването на СВЕЩЕН ТЕАТЪР в древен Египет никой от горепосочените корифеи-египтолози не отрича.

Класическият театър като такъв отдавна излезе от полезрението на представителите на изкуството. Театърът от новото време е на границата с танца, музиката и пространството (визията).

Търсенето на театър в древен Египет по КАНОНА днес е клише, демоде и не е предмет на настоящата теза.

Можем да заключим, че в древен Египет е имало АВТЕНТИЧЕН ТЕАТЪР в синхрон с времето, търсещ отговор на въпросите, които египтянинът си е задавал, за устройството на космоса и магичното в него, за вечността.

2. „ЧЕРВЕНИЯТ РЕД”

От посочените по-горе извори става ясно, че все още не е намерен текст или стела, безапелационно доказващи съществуването на театър съобразно нашата европейска „дресирана” [Барба] представа за това.

Моята хипотеза относно съществуването на театър на границата с..... в древен Египет и сценичния прочит над Приказката се разгръща, като ползва за отправна точка театъра като практика, и се базира на съпътстващия го действителен анализ.

Като основен извор за доказване на хипотезата ползвам статията на проф. Игнатов – „ЧЕРВЕНИЯТ РЕД” в древно египетската приказка за корабокрушенеца” и ОТКРИТИЕТО му за смисъла на червения ред НЕ ТОЛКОВА КАТО „началото на нов абзац, колофоните, знакът айн..грешките на писарите.” [Игнатов 56]

Във въпросната статия четем: „В египетските текстове често могат да бъдат видени групи от знаци, изписани с ЧЕРВЕНО МАСТИЛО. Това е т.нар. „ЧЕРВЕН РЕД”... който подчертава най-важните моменти от текста, НАЙ-СЪЩЕСТВЕННОТО според РАЗБИРАНЕТО на египтянина... формира ТЕКСТ в текста и изгражда съдържание – РЕЗЮМЕ на съответното произведение...

В приказката за корабокрушенеца „червеният ред” се среща 21 пъти.

И тогава „шемсиу” казал

Изслушай ме!

Ще ти разкажа

Пророчестваха те

намерих аз

И тогава чух аз

И тогава отговори

И тогава отговори

Пророчестваха те

и тогава бях донесен аз

О, колко е приятно

И тогава, звезда

Говоря ти аз

ще заколя аз

И тогава той ми се изсмя, заради казаното от мене.

И тогава този кораб

И тогава проснах се по корем

И тогава натоварих това

Това пътуване, извършено от нас.

Доведено (е).

Днес е трудно да кажа какво ме накара да отделя „червения ред” от контекста на традиционните анализи и да го оставя на съдбата на собствения му поток, организиращ го като макротекст в рамките на голямото цяло.” [Игнатов 52]

Изчитайки внимателно текста на Приказката и прилежащия ѝ червен ред, приемам за абсолютно ВЪЗМОЖНА хипотезата за съществуването на театър в древен Египет, НО само като гранична форма на изкуството.

ЗАЩО?

Според мен червеният ред е равнозначен на термина на Станиславски СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ, а отбелязаните с червено мастило места са СЪБИТИЯТА, които формират действието и смисъла на текста. Преведено на езика на театъра, червеният ред е поредицата от събития пронизващи с червената си нишка целия текст.

Червеният ред според учените египтолози е абсолютно доказателство за единствено възможната ДРЕВНОЕГИПЕТСКА ЛОГИКА и начин на мислене, затова и са го обозначили с червен цвят.

Отделяйки събитията от Червения ред, се получава нов текст, чийто смисъл за нас (визирам постановъчния екип) е СЛУШАЙ сърцето си, СВЪРЖИ СЕ със сърцето си, а смисълът за египтяните е да „НАСТАВЛЯВА човешките същества как да постъпват в такива ИЗКЛЮЧИТЕЛНИ ситуации”. [Игнатов 56]

Хипотезата за червения ред като поредицата от събития, които ОРГАНИЗИРАТ, разказа ще бъде отправна точка за спектакъла Египетска...

Определихме ТЕКСТА от червения ред на Приказката като СЪБИТИЯ И на пиесата Египетска, като си поставихме следните намерения и задачи:

- за да не попаднем в КЛОПКАТА на механично наслагване и последващ монтаж мислене, типично за автор от ХХІ век.

- за да разгадаем ЛОГИКАТА на един такъв древен инициращ текст

- за да преминем ОТВЪД нашето ограничено европейско мислене

- защото ни „... разкрива ОБРАЗА на Египет, какъвто е в очите на египтянина и на божеството.” [Игнатов 56]

Ще се опитаме да сътворим чрез приказката „една много СТАРА ФОРМА на театъра, където поезията е песен, песента е заклинание“ [Готовски 31], а движението е танц, следвайки заръките на ГУРУ ГРОВОВСКИ, тъй като „Улавянето на ритъма и неговото материализиране е в тясна връзка с владенето на магията и магическите формули.” [Игнатов 56]

Ще потърсим механизма за СЪПРЕЖИВЯВАНЕ на свещеното и магичното, тъй като Приказката е „... е най-древното съобщение за молитва и жертвоприношение, извършени без посредничеството на жреци, и най- древният разказ, описващ СРЕЩАТА на човек с божество, без човекът да е напуснал тялото си.” [Игнатов 56]

Настоящият текст също се гради на принципа на Червения ред, но се ползват и „думи закачалки”, думи, които се закачат за съществения текст, който пък се скрива, обаче като цяло настоящият „червен ред” е доволно бърлив.

3. СЕМИОТИЧЕН АНАЛИЗ НА ПРИКАЗКА

Приказката за претърпелия корабкрушение числим към приказките с ВЪЛШЕБНО съдържание.

Според класификацията на Волков за петнадесетте сюжета на фантастичните приказки можем да я сложим при приказките за ОМАГЪОСАНИТЕ и прокълнатите, така също и при приказките за борците със ЗМЕЙОВЕ.

А ако ползваме шифровката на Аарне за вълшебните приказки, можем да я причислим едновременно към приказките с вълшебен противник и към приказките с вълшебен помощник.

Самият разказ в Приказката започва ОТНЯКЪДЕ – преди това се е случило нещо, а нещо се случва и след това.

Египетската приказка наподобява структурата на 1001 нощ – ПЪТУВАНЕ на героя от приказка в приказка. И до нас достига само един откъс, който може да се асоциира и със СЪН. Корабкрушенецът наподобява донякъде и приказката за Синдбад Мореплавателя. Във времето до нас са достигнали много произведения, в които се разказва от името на някакво невидимо лице за ПРИКЛЮЧЕНИЯ на свръхестествени хора, наричани герои, често дори богове, чиято главна цел е да доплуват до дома.

.10. КАКВИ СА ИСТОРИЧЕСКИТЕ АСПЕКТИ НА ПРИКАЗКАТА.

3.10.1. ПРИКАЗКА-ИСТОРИЯ

Какво представлява приказката – вярната КЛАСИФИКАЦИЯ е едно от първите стъпала в научното познание.

Най-простичкото делене на приказките е следното:

- приказки с вълшебно съдържание
- битови
- приказки за животни

ВОЛКОВ определя, че при ФАНТАСТИЧНИТЕ приказки са познати петнадесетина сюжета и те са:

- „за невинно преследваните
- за героя глупак
- за тримата братя
- за борците със змейове
- за диренето на невеста
- за мъдрата девица
- за омагьосаните и прокълнатите
- за притежателя на талисман
- за притежателя на вълшебни предмети... и др.“ [Проп 89]

Засягайки въпроса за класификацията на сюжета, не може да отменим приказния указател на Анти Аарне. Благодарение на него е възможна шифровката на приказките днес. СЮЖЕТИТЕ са наречени от ААРНЕ „типове“ и всеки тип е номериран.

Основните РАЗРЕДИ са следните:

- приказки за животни
- типични приказки
- анекдоти“ [Проп89]

ВЪЛШЕБНИТЕ приказки според Аарне обхващат следните категории:

- „вълшебен противник
- вълшебен съпруг
- вълшебна задача

-
- вълшебен помощник
 - вълшебен предмет
 - вълшебна сила и умение

Типовете се определят не от структурата на приказката, а от един или друг ЯРЪК момент, а те могат да бъдат и няколко в една и съща приказка.“ [Проп 89]

Учението на Веселовски за мотивите и сюжетите е всъщност общият принцип.

Според ВЕСЕЛОВСКИ мотивът е неразлагаема единица на повествованието.

Методически много ценни са и методите на БЕДИЕ. Той пръв осъзнава, че „в приказката съществува ОТНОШЕНИЕ между нейните постоянни и променливи величини.

Приказките преди всичко се разлагат на мотиви. За МОТИВИ се приемат както качествата на героите така и количеството им, а така също постъпките на героите и предметите.“ [Проп 89]

С КАКВИ МЕТОДИ може да бъде постигнато точно описание на приказката.

Изучаваме приказката по функции на действащите лица. Повторяемостта на функциите е поразителна.

За изучаването на приказката е важен въпросът не какво правят героите, а КОЙ върши и КАКВО върши.

3.10.2. ГЕРОЯТ

ФУНКЦИИТЕ на действащите лица са съставните части, с които могат да бъдат заменени МОТИВИТЕ на Веселовски или ЕЛЕМЕНТИТЕ на Бедие.

„Под ФУНКЦИЯ се разбира ПОСТЪПКАТА на действащото лице, определяна от неговата ЗНАЧИМОСТ в хода на действието.

За постоянните УСТОЙЧИВИ ЕЛЕМЕНТИ на приказката служат функциите на действащите лица независимо от това, от кого и как се изпълняват. Те образуват основните съставни части на приказката.

ЧИСЛОТО на функциите, известни на вълшебната приказка, е ограничено. ПОСЛЕДОВАТЕЛНОСТТА на функциите е винаги еднаква. Всички вълшебни приказки са еднотипни по своя строеж.“ [Проп 89]

ФУНКЦИИ НА ДЕЙСТВАЩИТЕ ЛИЦА и налагане тази матрица върху „Приказката за претърпелия корабокрушение”.

3.10.3. ФУНКЦИИ НА ГЕРОЯ КОРАБОКРУШЕНЕЦ

1. ИЗХОДНА ситуация – начало на приказката

„И тогава опитният шемсу казал:”

След началната ситуация се нареждат следните функции:

2. един от членовете НАПУСКА дома (определението е напускане) – родителите; смърт на родителите или на по-малките.

„Отправих се към рудника на господаря.”

3. на героя се забранява (определението е забранява) – не надничай; не излизай; не казвай, или внезапно настъпване на БЕДАТА

„...още докато бяхме в морето, излезе буря.”

4. забраната е нарушена (определението е нарушена) – функциите на нарушение съответстват на формите на забрана. Появява се ново лице (метафорично - бурята или змея; метеора за змея; неуспешно изпълнената мисия за хатия), което може да бъде наречен вредител – АНТАГОНИСТ (да донесе вреда) –

„И изведнъж се разнесе гръмовен грохот... Открих лицето си и видях, сякаш изпод земята се появи змей.

5. Антагонистът се опитва да РАЗУЗНАВА (определението е разузнаване) –

„Кой те донесе, кой те донесе, малки човече? Кой те донесе?”

6. Антагонистът ПОЛУЧАВА сведения за своята жертва (определението е издаване) - Антагонистът получава непосредствен отговор на своя въпрос.

„Аз съм този, когото изпратиха по повеля на господаря към рудника с кораб... още докато бяхме в морето, излезе буря. Корабът се отправи към дъното. Никой не остана в него освен мен. И тогава морска вълна ме донесе на този остров. Е ето ме пред теб.”

7. Антагонистът „се опитва да измами своята жертва, за да има власт над нея или нейното имущество.“ [Проп89] (определението е подвеждане, измама) - Антагонистът приема облика на своята жертва.

8. Антагонистът „причинява на един от членовете на семейството вреда или ущърб” [Проп89] (вредителство) - тази функция дава движението в приказката, тоест завръзката в приказката; формите на вредителство са – той (змея, вещицата) открадва човек, отнема вълшебно средство, изгонва някого, заповядва някой да бъде хвърлен в морето, ОМАГЬОСВА някого или нещо.

(метафорично - змеят омагьосва шемсу), заповядва да се убие някой, изпраща някого на заточение.

9. „На един от членовете нещо му ЛИПСВА, иска да има нещо.“ [Проп 89]” (липса на приятел за змея и за шемсу)

„О, колко е приятно да разказваш за преживяното.”

10. „За бедата или липсата се СЪОБЩАВА, към героя се обръщат с молба или заповед, заточват го или го пускат.“ [Проп 89] - тази функция въвежда героя в приказката – разговорът на змея и шемсу

„Бяхме седемдесет и пет змея – деца и братя. А за малката си дъщеря, изпратена ми от съдбата, нямада ти разправам... Спусна се звезда и те попаднаха в огнената ѝ ръка. Изгоряха, а аз не бях там. Когато се върнах, едва не умрях от мъка по тях...”

11. Търсачът се решава да противодейства.

12. Героят напуска дома – откриват началото на пътя без търсене и на този път ги чакат вече различни приключения – в приказката навлиза ново лице (дарител - срещнат случайно, от него героят получава вълшебно средство, което му позволява впоследствие да ликвидира белята)

13. „Героят” се подлага на изпитания, разпитван е, бива нападан” [Проп 89] (дарителят пробва героя, а той моли за пощада и освобождение)

14. Героят реагира на действията на бъдещия дарител – реакция на героя.

15. Героят има на разположение ВЪЛШЕБНО СРЕДСТВО – средството се посочва.

„...и ето съгласно предсказанието на Змея, корабът пристигна.”

приготвя, продава, купува, появява се от само себе си

16. „Героят се прехвърля, пренася или завежда до мястото, където се намира предметът на търсенето” [Проп 89] (пространствено преместване между двете царства, пътеводителство - героят лети във въздуха, пътува по земя и вода

17. Героят и неговият антагонист пристъпват към непосредствена борба - сражават се, състезават се, играят карти – корабкрушенецът и змея РАЗГОВАРЯТ, играят шах.

18. Героят е белязан - ПОЛУЧАВА ДАР - пръстен, сърпа –

„И той ми даде в дар миро, хекену и иуденеб, сърма, опашки на жирафи, голямо количество тамян, слонова кост, ловни кучета, малки маймуни, павиани и всякакви още прекрасни и добри неща.”

19. Антагонистът бива победен – определението е победа

20. „Първоначалната беда или липса се преодоляват.” [Проп 89] „плениеният се освобождава, ПРЕМАХВА СЕ МАГИЯТА.

21. ЦЕНАТА НА СВОБОДАТА е

„Да бъде на почит името ми в твоя град. Само това искам от теб.”

22. Героят се ЗАВРЪЩА –

„Отплавахме на север, към столицата на господаря. И тогава застанах пред господаря. Принесох даровете.”

-
23. Героят бива преследван - преследвачът лети след героя
24. "Героят се спасява от преследване
25. Героят пристига у дома и никой не го познава" [Проп 89]
26. Фалшивият герой предявява неоснователни претенции
27. „На героя се дава трудна задача
28. Задачата се решава
29. Героят бива разпознат.“ [Проп 89] - по белег, дамга или по даден му предмет
30. Лъжливия герой, антагониста или вредителя биват разобличени
- На героя се дава нов облик - определението е ТРАНСФИГУРАЦИЯ - построява, чудесен творец –
- „Отдаде ми той хвала пред Кенбета на земята ни чак до нейните предели. И бях провъзгласен в шемсу.”
31. „Врагът бива наказан
32. Героят се жени и става цар” [Проп 89]

И следвайки матрицата за функциите какво се получава в нашата приказка:

- Шемсу НАПУСКА дома си - ОТПРАВЯ се към рудника на господаря (фараона)
 - Внезапно настъпва БЕДА - излиза буря, корабът се отправя към дъното, никой не остава, вълните изхвърлят шемсу на някакъв остров.
 - Появява се НОВО ЛИЦЕ - змея, което може да бъде наречен вредител -
„изведнъж се разнесе гръмовен грохот... сякаш изпод земята се появи змей”
 - Антагонистът се опитва да РАЗУЗНАВА за своята жертва -
„кой те донесе, малки човече?”
 - Антагониста змей ПОЛУЧАВА непосредствен отговор на своя въпрос -
„аз съм този, когото... изви се буря... морска вълна ме донесе на този остров”
- „На един от членовете нещо му ЛИПСВА” [Проп 89] - и на героя-шемсу, и на антагониста змей им липсва приятелство, приятел, любов, змеят е загубил семейството и най-вече най-обичаната от него „най-малка дъщеря”, а шемсу вероятно се е отправил на пътешествие в търсене на другия.

-
- Героят има на разположение ВЪЛШЕБНО СРЕДСТВО, което се появява от само себе си (ще доплува кораб от столицата) и след точно време, определено от Антагониста (четири пълни луни), героят се отправя към дома.
 - Героят пространствено се ПРЕМЕСТВА от острова в столицата на господаря, тоест пътува по вода.
 - Героят шемсу и змеят пристъпват към непосредствена борба - РАЗГОВАРЯТ
 - Героят е белязан – получава ДАРОВЕ: миро, хекену и други
 - За да бъде освободен от острова, шемсу трябва да изпълни едно-единствено желание на змея - ДА ПОЧИТА името му в своя град
 - Плененият шемсу се освобождава, премахва се магията - ОТПЛАВАТ на север към столицата на господаря
 - Героят се ЗАВРЪЩА
- „застанах пред господаря...”
- На героя се дава НОВ ОБЛИК
- „и бях провъзгласен в ШЕМСУ...”

Глава трета

ПРАКТИС: ВИЗИРА СЕ РАБОТНА ГРУПА СТУДЕНТИ, ПРЕМИНАЛА ТРЕНИНГОВИТЕ УПРАЖНЕНИЯ В СЛЕДНИТЕ МОДУЛИ – ЙОГА, БЕЙЛИ ДЕНС, ПСИХОФИЗИЧЕСКИ УПРАЖНЕНИЯ ЗА СЪБУЖДАНЕ И ВЪЗБУЖДАНЕ НА АКТЬОРСКАТА ПРИРОДА.

1. ПРЕДИ НАЧАЛОТО

2. ЦЕЛИ И МЕТОДИ ПРИ РАБОТА СЪС СТУДЕНТИТЕ

3. РАБОТНИ МОДУЛИ

3.1. ЙОГА МОДУЛ С ВОДЕЩ ДАНИЕЛ ПЕТРОВ - ЙОГИН

3.2. БЕЙЛИ ДЕНС МОДУЛ С ВОДЕЩА АДРИАНА КАЦАРОВА – BELLY DANCER

3.3. ПСИХОФИЗИЧЕСКИ УПРАЖНЕНИЯ ЗА СЪБУЖДАНЕ И ВЪЗБУЖДАНЕ НА АКТЬОРСКАТА ПРИРОДА. ИНДИВИДУАЛНА РАБОТА С ГРУПА СТУДЕНТИ ПО АКТЬОРСКО МАЙСТОРСТВО – БЛОКАЖ И ДЕБЛОКАЖ

4. РЕПЕТИЦИИ И ДОСТИГАНЕ ДО СПЕКТАКЪЛА – „ЕГИПЕТСКА ПРИКАЗКА ЗА СЪРЦЕТО” С РЕЖИСЬОР ЕЛЕНА ПАНАЙОТОВА

4.1. ЗАДАЧА ОТ РЕЖИСЬОРА – ДА СЕ РАЗДЕЛЯТ ПОЗИТЕ ВЪВ ФРАЗИ

4.2. ДЕЙСТВЕН АНАЛИЗ

4.2.1. РАЗГОВОР С РЕЖИСЬОРА

4.2.2. АКТЬОРСКИ НАБРОСКИ

4.2.3. ЕДИНСТВО НА СЪБИТИЯТА ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“ В ПРИКАЗКАТА И ЧЕРВЕНИТЕ СЪБИТИЯ В ЕГИПЕТСКА.

АРТИСТИ ПРАГМАТИЦИ ИЛИ РИЦАРИ ИЗСЛЕДОВАТЕЛИ

4.3. МЕТОДОЛОГИЧЕСКО ОСМИСЛЯНЕ .

5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

2. ЦЕЛИ И МЕТОДИ ПРИ РАБОТА СЪС СТУДЕНТИТЕ

За Готовски изследването е „проникване в самата човешка природа”. [Готовски 31]

За база в настоящия праксис ще ползваме ДРЕВЕН, ИНИЦИИРАЩ текст, към който досега никой от театралните среди не е посягал, за да добавим своя тухличка в театралната къща, а и „за да има полза от нашето изследване“ [Еко 42], както ни съветва Умберто Еко.

„Островът на изобилието, или Приказка за претърпелия коработрушение” - превод проф. Сергей Игнатов. Древноегипетското „учение за КОНТРОЛА НАД СЪРЦЕТО”, или „как да владееш себе си” [Берлев 50], който е и най-оспорваният от учените текст, съхранен до наши дни от култура на Древен Египет.

2.1. ЦЕЛИ ПРИ РАБОТА СЪС СТУДЕНТИТЕ

- пътят за събуждане, възбуждане и оголване на психофизическата същност на актьора, базиран на опита на различните системи от XX век
- начините за постигането на духовна и телесна цялостност на актьора.
- цялостно осъзнаване на всички физически връзки в тялото.
- как се ражда импулсът в тялото на актьора
- да изследват различията във физическото възприятие на актьора.

Използвани са упражненията от следните школи и системи:

- от системата на Станиславски, Мейерхолд, Вахтангов, Михайл Чехов, Готовски.
- упражнения за говорния апарат, събрани и описани от Красин Йорданов на база на работата си с Кристин Линклейкър.
- упражнения, които ползвам в работата си със студентите, извлечени и дестилирани от работата ми с различни режисьори, от участието ми в различни уъркшопи, от обучението ми в

магистърска програма „Артистични психо-социални практики”, от работата ми по проекти на програма „Изкуство за социална промяна”, психо-драматични упражнения от работата в плейбек и форум театъра.

- Целта бе да работя по-свободно с наличната база упражнения, тоест да ги ползвам като ТРАМПЛИН и да търсим нашите упражнения .

2.2 МЕТОДОЛОГИЯ на работа

В нашето изследване тръгнахме от:

- метода на ФИЗИЧЕСКИТЕ действия на К.С. Станиславски и „аз в предложените обстоятелства”

- преминахме през магическия ТРАНС на Арто

- направихме опит да отключим несъзнаваното в АТМОСФЕРАТА на Корабокрушенеца на Вахтангов

- направихме опит да се опрема на биомеханиката на Мейерхолд при разработване ОТДЕЛНАТА ФАЗА на движението и жеста

- потърсихме УГОЛЕМЕНОТО тяло на Барба в неговото ФИЗИЧЕСКО и ПСИХИЧЕСКО измерение на предизразно ниво, ползвайки принципа на ОТРИЦАНИЕТО;

- ПРЕЦИЗНОСТ И ТОЧНОСТ на извършваното движение и действието като КАПАН за подсъзнанието

- метода на Готовски, концентриран върху „узряването”, разголване на актьора, себедаряването на публиката и техниката на „транса”, чрез специални упражнения за вглъбяване, физически , психически и вокален тренинг за композиране на ролята като система от знаци

- поставихме си за цел да се провокираме с жизнения център на ГРотовски на принципа: нервен импулс – рефлекс – реакция. Импулсът е в теб вътре и действието преминава през теб и те пронизва .

- имахме намерение да разгадаем метода на Василиев – от прецизността на жеста към правилното преживяване. И ако актьорът е прецизен и точен в ритуалната форма, то неминуемо ще отключи енергията на живота

- създадохме нашите ритуални пози, стигайки до психически транс на база упражненията на: Шехнер, Гудман, Готовски; упражнения за транс през определена маска, движение, звук

- направихме вокален тренинг с текста на средноегипетски, използвайки упражненията на Кристин Линклейкър и Красин Йорданов.

- свободно използване на наличната база упражнения – само като трамплин в търсене на нашите упражнения .

Структура, етапи и продължителност на изследователския процес; 20.07.2009 – 21.04.2010 г.

1. Първи етап – 20.07. - 30.07.2009 г. Интензивно обучение по йога и създаване на актьорска партитура (отворен за 20 студенти в 10-дневен тренинг)

1.1 Задачи:

- йога замявка, привеждане на тялото в работна фаза
- изучаване на позите от йероглифния текст по теми от Корабокрушенеца, ползвайки йога техника
- поза, придвижване, работа по двойки

1.2. Презентация на етюди на база египетски йероглифен текст от приказката

2. Втори етап – 03.08.-15.08.2009 г. Интензивно обучение по ориенталски танци (т.нар. бейли денс) и създаване на актьорска партитура (отворен за 12 студенти в 10-дневно ателие)

2.1. Задачи:

- изучаване на ритуални египетски движения
- изучаване на древен египетски танц
- етюдна работа на база елементи от танц и ритуални движения по теми от Корабокрушенеца

2.2. Презентация на общия танц и самостоятелните етюди

3. Трети етап психофизически упражнения за събуждане и възбуждане на актьорската природа. Индивидуална работа със студентите - блокаж и деблокаж (отворен за 7 студенти).

- изучаване и фонетично произнасяне на текста от Корабокрушенеца на средноегипетски
- актьорски тренинзи
- етюдна работа на база гореописаните методи, пози от йероглифен текст, на база древен танц и ритуални движения и на средноегипетски език по теми от Корабокрушенеца- 20.08. - 30.09. 2009г.
- проучване и създаване на партитури от телесно поведение, базирани на египетски рисунки на ритуали и обичаи – достигане до нов уникален жестови език (отворен за 7 студенти) – проучване на древна египетска музика от специалист – 20.07. – 20.08.2009г.

4. Четвърти етап 28.08.- 30.09.2009 г.; 05.10.- 23.11.2009 г.; 20.01.04.02.2010 г.; 07.04.-21.04.2010 г.

- работа с режисьор в създаване на финалния театрален продукт под формата на представление. Намерението бе финалният продукт да е по-близо до театър на движението и танца, без да се

нарушава драматичната структура на разказваната история. Спектакълът се базира на богатата визуалност, звукова и танцова колоритност базирани на египетската култура.

5. Представления пред публика

3.1. ЙОГА МОДУЛ С ВОДЕЩ ДАНИЕЛ ПЕТРОВ- ЙОГИН

ЗАЩО ЙОГА

Древните египтяни са познавали и ползвали йогата още от времето на царица Хатшепсут (1479-1458г.пр. Р.Хр.) Египтологът О. Берлев твърди, че приказката е древноегипетско „учение за контрола над сърцето, „КАК ДА ВЛАДЕЕШ СЕБЕ СИ“. Общуването, разговорите между корабокрушенеца и змея създават асоциация за отношения между гуру и неговия ученик - едновременно емпирични и ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНИ, като навеждат мисълта за СЛИВАНЕ на индивидуално „Аз”и АБСОЛЮТЕН космически дух и сугестират усещането за единство и хармония с висшия космически АЗ”..

И както възкликна проф. Игнатов, който също е йогин, приказката е „ТРАКТАТ ПО ЙОГА”.

В подкрепа на тази теза е и съществуването на релефно двуизмерно изображение на древен египтянин в МУДРА в албумите за древно египетско изкуство.

3.2. БЕЙЛИ ДЕНС МОДУЛ С ВОДЕЩА АДРИАНА КАЦАРОВА – BELLY DANCER

ЗАЩО BELLY DANCE

В приказката се разказва за претърпелия корабокрушение. Отначало корабът в египетската митология има космическото значение на животно, а после на плодородие, свързано с женския култ . А в Египет с „раждащата утроба” на жената, в образа на земя или вода, се отъждествяват - „сандъкът” и „кошницата – оттук и семантиката на КОРАБА като жилище на божество, като архаичен ХРАМ.

Изкуството на belly dance датира от шумерите допиши ..

ЗАДАЧИ

- изучаване на ритуални египетски движения
- изучаване на древен египетски танц
- етюдна работа на база елементи от танц и ритуални движения по теми от Корабокрушенеца

3.3. ПСИХОФИЗИЧЕСКИ УПРАЖНЕНИЯ ЗА СЪБУЖДАНЕ И ВЪЗБУЖДАНЕ НА АКТЬОРСКАТА ПРИРОДА. ИНДИВИДУАЛНА РАБОТА С ГРУПА СТУДЕНТИ ПО АКТЬОРСКО МАЙСТОРСТВО – БЛОКАЖ И ДЕБЛОКАЖ

17.08.- 31.09; водещ докторант Антоанета Петрова

ВАЖНО:

- всяко упражнение ЗАПОЧВА с обща концентрация , дишане, свързване с жизнения център на Готовски, движение, звук.

„Гръбначният стълб е центърът на изразяване... задвижващият импулс идва от долната част на гръбначния стълб, от областта на кръста. Всеки жив импулс започва в тази област дори и да не се забелязва отвън.” [Готовски 31]

- след приключване на упражнението следва ОБРАТНА ВРЪЗКА – отговаряйки, студентите трябва да спазват следните условия:

1. Степен на изпълнение на задачата.
2. Усет за раждането на импулса, движението, звука.
3. Асоциации.
4. Емоционална окраска.

ОТМЕТКА:

- Упражненията от Готовски са от книгата му „Към боден театър”
- Всички тренинзи и ателиета са ДОКУМЕНТИРАНИ с видеоматериал и протоколи, т. нар. книжно тяло.
- Протоколите са свалени дословно, без допълнителна обработка в името на автентичността на споделянето
- Не всички изпитваха необходимост да споделят и то през цялото време

ПРАКСИС

Всеки от участниците си прави самостоятелно партитура от belly dance от 10 елемента и партитура от йога от 10 елемента.

Партитура на докторанта:

ПАРТИТУРА ОТ 10 ПОЗИ ОТ BELLYDANCE	ПАРТИТУРА ОТ 10 ПОЗИ ОТ ЙОГА
арабски кон	крака прибрани; ръце встрани, напред, топка; самолет; погалване, въже
стъпни 1,2,3,4 –завъртане	Триъгълници
люлееща се стъпка на 1,2	везна,
Египетски ръце- храмови ръце на Нил	дърво, лотос, полулотос
Осморки	Щъркел

Вибрации	Столче
Дроб	буташ някой
Камила	
Туист	
арабски кръг	
бърка с ръце в буркан	
Партитура с ШАЛ	
- пеперуд	
- малка пеперуда	
- очи	
- рамо- шал	

Разделяме позите на принципа - ПРАВО и КЛЕКНАЛО тяло в таблица:

КЛЕКНАЛО тяло	ПРАВО тяло
Писарка	ръце плътно до тялото
Молец се	С ръце под гърдите
клекнал с ляво коляно	първата крачка 1,2
клекнал с купа грим	държи нещо в ръце
клекнал с ръце в лакти	Бес 1,2
клекнал с две купички	Хоро
Маймуна	Държащ делва
- богиня Маат	До лъва
- боец	Богиня Маат
- клекнала държаща лодка	Анибус
- флейтист	С длани една в друга
- мудра	Стрелец
- клекнал с ръце встрани	С ръце в купички
- писар	С лява ръка до устата
- легнал лъв	Танцорка 1,2
	Музиканти 1,2

4. РЕПЕТИЦИИ И ДОСТИГАНЕ ДО СПЕКТАКЪЛА – „ЕГИПЕТСКА ПРИКАЗКА ЗА СЪРЦЕТО” С РЕЖИСЬОР ЕЛЕНА ПАНАЙОТОВА

„Има нещо несравнимо интимно в работата с актьора. Той трябва да е изпълнен с вяра и свободен, защото нашата работа е да се доберем до крайния предел на неговите възможности, това е абсолютно разтваряне на себе си пред една друга личност....тотално приемане на едно човешко същество от друго”. [Готовски32]

4.1.ЗАДАЧА ОТ РЕЖИСЬОРА – Да се РАЗДЕЛЯТ ПОЗИТЕ ВЪВ ФРАЗИ, КАТО всеки си определи критерии за това

4.2.ДЕЙСТВЕН АНАЛИЗ

4.2.1.РАЗГОВОР С РЕЖИСЬОРА

„Актьора е ПРАВЯЧ, който прави действието, актьора не играе, а ИЗВЪРШВА действието.“
Панайотова

Как се провежда действието

със силата на мисълта, а СРЕДСТВАТА са звук и движение

КЪДЕ Е КОНЦЕНТРАЦИЯТА –

в определени моменти в ДВИЖЕНИЕТО, в определени моменти в ЗВУКА. Това те предпазва да не попаднеш в клопката да играеш действието. Концентрацията не е действие, но е много важна и помага да се проведе действието, различните средства осигуряват къде е концентрацията.

Изследването ГЕНЕРИРА определени средства, които спомагат да се роди жанра на представлението и неговия език.

В спектакъла „Египетска...” 1.Многообразието от елементи, 2.играта с тях, 3.доверието към собственото тяло и подсъзнание и 4.сдобряването на ум и тяло ГЕНЕРИРА парадоксални решения.

Откъде идва ЕМОЦИЯТА в Египетска идва от:

„-от МАСКАТА НА ЗВУКА

- от ПОЗИЦИЯТА НА ТЯЛОТО

- от ТЕМПОРИТЪМА“ Панайотова

ОТДЕЛНИТЕ ФРАЗИ ПРОИЗВЕЖДАТ СЪБИТИЕТО:

4.2.3. ЕДИНСТВО НА СЪБИТИЯТА ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“ В ПРИКАЗКАТА И ЧЕРВЕНИТЕ СЪБИТИЯ В ЕГИПЕТСКА.

АРТИСТИ- ПРАГМАТИЦИ ИЛИ РИЦАРИ- ИЗСЛЕДОВАТЕЛИ

СЪБИТИЯ: СЪБИТИЯ ОТ ЧЕРВЕНИЯ РЕД

И тогава „Шемсиу” казал

Изслушай ме!

Ще ти разкажа

Пророчестваха те

намерих аз

И тогава чух аз

И тогава отговори

И тогава отговори

Пророчестваха те

и тогава бях донесен аз

О, колко е приятно

И тогава, звезда

Говоря ти аз

ще заколя аз

И тогава той ми се изсмя, заради казаното от мене.

И тогава този кораб

И тогава проснах се по корем

И тогава натоварих това

Това пътуване, извършено от нас.

Доведено (е).”[.Игнатов56]

Работните събития, които нашия екип изведе са:

1. Пристигаме - огромна луда радост; кораба пристига – неистовост
2. Превеждай
3. Няма, ще ме колят ли, няма ли (Хатията) –паника, маска на плача
4. Умий се, облей се, да вода на пръстите си
5. Отправих, бурята, никой не...зеленина
6. Малкия човек потъва; безвремието
7. Първата стъпка, намерих(вътрешно учудване и вътрешна усмивка)

-
8. Наситих се- преял
 9. Жертвоприношението – поставих
 10. Появата на змея – ужас, страх
 11. Открих лицето си – змея проговаря
 12. Учудения змей – кой те донесе
 13. Разказа на малкия уплашен човек – Шемсиу
 14. „не се страхувай неджес”
 15. О, колко е приятно
 16. Плача на змея- маска на плача; обираш звука-стаен плач
 17. „успокой сърцето си”
 18. „ще направя” – радостен, възбуден, градираш, учуден от смеха му; маска на радост
 19. Смеха на змея
 20. „аз съм господарят на Паване”
 21. Учудения шемсиу от събдването – учудване, все повече се учудвам
 22. „направи името ми неферу”-змея
 23. споделям; тайна и възторг, аз ги убедих(войската)
 24. Свири
 25. „и влязох..” – хвалба, стаена радост
 26. Хатията
 27. Няма смърт(интимно)

Разчитайки текста по време на репетиции ние подходихме повече като артисти прагматици и по-малко като изследователи –рицари, останахме верни на духа на текста. От съпоставителния анализ е видно, че всички наши събития се припокриват с тези от Червения ред, като:

- някои сме запазили точно

- други сме заместили с по-действени глаголи

- в някои сме обособили подсъбития, подчинени на главното събитие от Червения ред.

И в отговор на „незримия текст” сме добавили други две събития - основни за разказа, които обаче не фигурират в Червения ред - „успокой сърцето” и „направи името ми неферу”.

Не успяхме да разчетем събитието „Моряците пророчестваха=предсказваха”.

Остана неразработена и темата за малката дъщеря, но много щеше да ни отклони от основното действие.

тогава Шемсиу казал“

При нас се трансформира в три подсъбития:

- Пристигаме - огромна луда радост; кораба пристига – неистовост

- Превеждай

- Няма, ще ме колят ли, няма ли(Хатията) –паника, маска на плача

За да противопоставим на радостта от пристигането, неуспеха на мисията композиционно преместихме текста на Хатията. За да заявим персонажа, чиято поява е в края на текста, а и за да останем верни на египетската логика, тушираме радостта от пристигането намеквайки за предстоящата голгота на Хатия. Събитието „превеждай” е заради египетско българския превод.

ВТОРО СЪБИТИЕ ОТ „ЧЕРВЕНИЯ РЕД“

„Изслушай ме“

При нас се трансформира в:

„умий се, облей се, дай вода на пръстите си” – пригответи се ритуално за среща с фараона

МЕТОДОЛОГИЧЕСКО ОСМИСЛЯНЕ-

1.Сцените са построени от етюди на тренингово ниво с база движение и звук и прецизното им изпълнение, като целта е не преживяване, а интензивност на събитията.

2.Някои събития са решени звуково, други движенчески, а в трети хор и протагонист са едно събитие, като звук и движение са разчленени съответно в хора и протагониста и монтажът е в съзнанието на зрителя.

3.Вървят три паралелни линии и партитури:

- Звукова

- Движенческа

- Текстова

И наративът се изгражда от сложната комбинаторика – ротация и трансляция на трите партитури и линии, което прави спектакъла нелитературен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Актьорската игра се извършва между това, което е физическо и психическо.

„Вътрешното чувство и външният му израз се случват по едно и също време.”[.Мерлин45]

Да се изследва нервният импулс породил рефлекс и предхождащ действието е тема, в която бих искала да потъна във времето пред мен, което е невъзможно без органика, истинност, себе анализ и работа върху себе си чрез систематичен и „персонализиран”[Барба8] актьорски тренинг. Тренинг подпомагащ изчистването на инструмента на актьора от личните емоции за да бъде пронизан от действието и ролята, в търсене на късия път между импулса и реакцията, тръгвайки от собствения си дъх и стигайки до промяна във физическото усещане и съзнанието. Но както казва Готовски „не трябва да говорим за нашата работа, а да я държим вътре в себе си, ако говорим за нея ще я убием”. [Готовски34]

Професор Игнатов пише, че „Древноегипетските мъдреципросто са влизали и са се сливали с реката на текста, улавяйки и подчертавайки неговия ритъм.”[Игнатов 56]

В настоящия текст и прилежащото му изследване се опитвах да следвам ритъма на своето сърце.